Sprache und Vers von Kleists „Amphitryon“ und seiner französischen Vorlage

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Helene Schneider
aus Darmstadt

1934

Druck von F. W. Kalbfleisch in Gelnhausen

Referent: Professor Dr. Schultz.

Korreferent: Professor Dr. Schwietering.

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juli 1933.

Gang der Arbeit:

I. Einleitung. Kleists Amphitryon.

a. Entstehungsgeschichte.

Kleist hat sein Lustspiel „Amphitryon“ in Königsberg geschrieben, wo er sich in den Jahren 1805—1806 als Beamter des preußischen Staates aufhielt. Das Lustspiel ist im Winter 1805—1806, spätestens im Frühjahr 1806 entstanden, als Nebenarbeit neben seiner dienstlichen Tätigkeit. Der Dichter beschäftigte sich in dieser Zeit lebhaft mit französischer Poesie und Rhetorik. Dadurch angeregt schritt er zur Bearbeitung des Molièreschen Stückes, das Adam Müller im Jahre 1807, während Kleists Gefangenschaft auf Fort Joux, mit einer Einleitung versehen, herausgab.

b. Die Quellen des Amphitryon-Stoffes und seine Geschichte.

Kleist bemächtigte sich im „Amphitryon“ eines Stoffes, der schon im Altertum zu poetischer Gestaltung reizte. Seine Urquelle liegt im altdorischen Herkules-Mythus, wonach sich der Göttervater Zeus zu einer sterblichen Schönen herabläßt, um einen halbgöttlichen Sohn zu zeugen, den ihr Gemahl mit demütigstolzer Dankbarkeit begrüßt. Diese rein religiöse Überlieferung wurde allmählich profaniert. Den nunmehr teils tragikomischen, teils komischen Stoff variierten schon die Dichter des Altertums in Mythen, Erzählungen und Komödien. Die Tragikomödie des Plautus (um 200 v. Christi) „Amphitruo“ geht auf ein unbekanntes griechisches Muster zurück. Plautus Lustspiel wurde mit dem Wiederaufleben der antiken Literatur im 15. Jahrhundert ein Liebling der Renaissance und der Ahnherr zahlreicher Bearbeitungen des heiklen Stoffes, der in den meisten abendländischen Sprachen seine dichterische Fassung fand und sich eines erstaunlichen Erfolges erfreut, der bis in die Gegenwart anhält. Eine hohe künstlerische Ausgestaltung erhielt der Amphitryon-Stoff in Frankreich durch Molière, der im Jahre 1668 seine Komödie „Amphitryon“ mit einem Vorwort an „Monseigneur le Prince“, den Bruder des Königs, herausbrachte. Die Komödie, die der Dichter als eine „comédie imitée de Plaute“ bezeichnete, wurde am 13. Januar 1668 im Theater des Palais-Royal in Paris uraufgeführt. Molière führt als erster die komische Idee rein durch und scheidet alle Rückstände der ernsten Sage und Dichtung konsequent aus. Seine geniale Bearbeitung verdrängte die bereits 1638 erschienene erste vollständige Bearbeitung des „Amphitruo“ für die französische Bühne von Jean Rotrou. Rotrous Komödie erschien unter dem Titel „Les Sosies“ und war vor dem Erscheinen des Molièreschen Lustspiels ein gern gesehenes Stück. In der Reihe der Szenen, im Dialog, kurz durchweg folgt Rotrou fast wörtlich dem Plautus. Nur wenige Zutaten sind von ihm. Molière dagegen schaltet frei mit Plautus und Rotrou. Der wörtlich dem römischen Dichter entnommenen

Reden finden wir bei ihm wenig; dagegen übernimmt er wie sein Vorgänger Rotrou den ganzen Aufbau, die Szenerie, ja sogar den Dialog der römischen Vorlage. Auch verwertet er besonders witzige Worte bei Rotrou an passenden Stellen seiner Komödie. Sonst ist die sprachliche Füllung des übernommenen dramatischen Gerüstes des Dichters eigne große Leistung. Durch Molières Bearbeitung wurde der „Amphitruo" ein Stück für die ganze Welt. Er gewann seinen Vorlagen im großen und kleinen, in der Szenenfolge und im Aufbau wie in einzelnen Zügen alles ab, was sie nur für eine moderne Neuschöpfung und darüber hinaus für eine Komödie mit ewigen Werten hergeben mochten. Die Umrisse der Plautinischen Komödie hat er mit seiner Sprache und seinem Geiste gefüllt und so ein Meisterwerk aus einem Guß geschaffen, das trotz Plautus tief im siècle de Louis XIV wurzelt.

Bei der Modernisierung des alten Stoffes ist es unter anderen ihm eigenen Feinheiten jedenfalls eine der glücklichsten Molières, die Sklavin Bromia, die Rotrou unverändert als solche von Plautus übernahm, in des Dieners Sosias Eheweib Cléanthis verwandelt zu haben, wodurch er die Parallelszenen zu der Haupthandlung stark bereicherte. Kleist übernahm diese Figur als „Charis" in sein Lustspiel und zeichnete noch drastischer als Molière das Verhältnis des Dieners zu seinem Weibe gegenüber dem des Herrn Amphitryon zu seiner Gemahlin Alkmene; wie Kleist in allen Stücken dem Franzosen nicht als Dolmetsch diente, sondern ihn nach zwei Seiten hin übertreffen wollte: durch die eben angedeutete viel derbere und breitere Komik, vor allem aber durch den tiefen geheimnisvollen Ernst, der nun zwischen Jupiter und Alkmene waltet und dem frivolen Abschluß ein neues göttliches Pathos verleiht. Kleist weist selbst auf die eigne Bearbeitung der französischen Vorlage hin; im Untertitel nennt er seinen „Amphitryon" „ein Lustspiel nach Molière".

c. Die Vorlage des Kleistschen Lustspiels im Lichte der Kleist-Forschung.

Kleist gibt in einem Untertitel Molières Komödie als Vorlage für sein Lustspiel an. Diese Angabe wurde mit einer Ausnahme, die aber kaum ins Gewicht fällt, von allen Kleist-Biographen und Kleist-Forschern als richtig erkannt und nachgewiesen. Bereits beim Erscheinen des Lustspiel gab es keinerlei Bedenken über seine Vorlage. So schreibt Gentz, der mächtige Publizist der Zeit, den Kleist in Dresden kennen lernte, folgendes an Adam Müller, den ersten Herausgeber des „Amphitryon": „Das Kleistsche Lustspiel hat mir die angenehmsten, und ich kann wohl sagen, die einzigen rein angenehmen Stunden geschaffen, die ich seit mehreren Jahren irgend einem Produkt der deutschen Literatur verdanke. Mit uneingeschränkter Befriedigung, mit unbedingter Bewunderung habe ich es gelesen, wieder gelesen, mit Molière verglichen und dann aufs neue in seiner ganzen herrlichen Originalität genossen. Selbst da, wo dieses Stück nur Nachbildung ist, steigt es zu einer Vollkommenheit, die nach meinem Gefühl weder Bürger, noch Schiller, noch Goethe, noch Schlegel in ihren Übersetzungen französischer oder englischer Theaterstücke jemals erreichten. Denn sogleich so Molière und so deutsch zu sein,

ist wirklich etwas Wundervolles . . . . Bei Molière ist das Stück bei allen seinen einzelnen Schönheiten und dem großen Interesse der Fabel (die ihm so wenig gehört als Kleist) am Ende doch nichts als eine Posse. Hier aber verklärt es sich in ein wirklich Shakespearisches Lustspiel, und wirkt komisch und erhaben zugleich".

(Wilhelm Herzog: Heinrich von Kleist, München 1911. St. 324/25).

Auch Goethe hat sich im Sommer 1807 mit dem „neuen mystischen Amphitryon" beschäftigt und ihn als das seltsamste Zeichen der Zeit abgelehnt, während er Molières „Amphitryon", den er als Kleists Vorlage selstredend annimmt, bewundert. „Der antike Sinn", urteilt das Tagebuch Goethes, „in Behandlung des „Amphitryon" ging auf Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung. Es ist das Motiv des Menächmen mit dem Bewußtsein des einen Teils. Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten; also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung . . . Der Gegenwärtige, Kleist, geht in den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus." (Erich Schmidt: H. v. Kleists Werke. Bd. 1. Einleitung zum Amphitryon S. 199.) Ebenso ist Ludwig Tieck, der 1821 „Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften" herausgibt von Molières Vorlage für Kleists „Amphitryon" überzeugt. Er schreibt in seiner Vorrede: „Es ist zu beklagen, daß mannichfaltige Schicksale es dem Dichter unmöglich machten, rasch auf der betretenen Bahn fortzuschreiten, daß Verstimmungen der Seele ihm nur zu oft den Muth zur Arbeit raubten. Es scheint, daß er mehr als Studium oder Zerstreuung den „Amphitryon" des Molière umgestaltet habe. Ein Versuch, den man, wenn man unpartheiisch ist, nur eine Verirrung nennen kann. In den komischen Szenen steht der Deutsche unendlich hinter dem Franzosen zurück, dessen Naivität, Witz und leicht bewegliche Laune bei weitem durch nichts Ähnliches ersetzt ist, die Zier der Sprache und den Schmuck des Reimes noch ungerechnet. Daß Kleist die ernsthaften Figuren des Stückes anders hat stellen und ihnen eine tiefe, so zu sagen, mystische Bedeutsamkeit geben wollen, ist eben ein noch größeres Mißverständnis, denn diese Fabel, aufgeschmückt durch den tollen Spaß des Sosia und Merkur, ihre listigen Händel über das wahre Ich und den ächten „Amphitryon", wird nur möglich, die Hauptfiguren haben nur Sinn, wenn sie, wie bei Molière und Plautus, etwas oberflächlich gehalten werden; die ziemlich unbegreifliche Liebe Jupiters bei Kleist kann uns nicht interessieren, sondern nur die tolle märchenhafte Begebenheit des Stücks; je mehr diese hervortritt, je besser, um so eher ertragen wir den Schluß, der immer nur willkührlich und unbefriedigend bei den Neueren ausfallen kann."

(Heinrich v. Kleists hinterlassene Schriften" hsgb. von L. Tieck, Berlin 1821. Vorrede Seite 43/44).

Im 19. Jahrhundert vermögen die Literarhistoriker der Bedeutung Kleists nicht gerecht zu werden. Sein „Amhitryon" wird nur als mittelmäßige Umarbeitung des Molièreschen Lustspiels und nicht als dessen geniale Umdichtung gewertet. Sein großer Vorgänger Molière, den alle Literarhistoriker, die von Kleist nur kurz und abfällig sprechen,

als Vorlage des „Amphitryon“ anerkennen, überragt ihn nach deren Urteil weit.

Karl von Reinhardstoettner sagt in seinem Buch: „Plautus spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele“ folgendes: „Von Molière hat er (Kleist) sich nur da los gesagt, wo er glaubte, einzelnes noch mehr idealisieren zu können, darum besonders im 2. Teile. Altmene ist etwas selbstthätiger und unabhängiger bis zum Schluß, als in anderen Bearbeitungen, weil sie seit dem 2. Akt den ganzen Vorgang ahnt. So sind also besonders die 4. und 5. Szene des II. Aktes Kleists eigene Arbeit. Molière hat er freilich trotz stellenweise engsten Anschlusses, bei weitem nicht erreicht“ *). (Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihren Einfluß auf die späteren Literaturen. 1. Leipzig 1886; Seite 228/229).

In unserem Jahrhundert setzte die eigentliche Kleistforschung ein. Kleists 100. Todestag fiel in das Jahr 1911. Ein Ereignis, das zur Kleist-Forschung und neuer Bewertung seiner Werke anregte, und eine Anzahl guter Biographien und sonstiger Studien über Persönlichkeit und Werk erschienen ließ. Auch sein Lustspiel „Amphitryon“ faßte man erneut ins Auge. Neben den Schwächen entdeckte man jetzt die Schönheiten und die Größe des Werkes; und man ließ ihm eine gerechte Beurteilung zukommen. Man verglich ihn eingehend mit dem „Amphitryon“ Molières, der als Vorlage von allen Kleist-Biographen und Forschern noch immer anerkannt und als solcher keinen Augenblick angezweifelt wurde. Von einer anderen Quelle, etwa von Rotrou, ist bisher nie die Rede.

Wilhelm Herzog geht von Molières Vorlage des Kleistschen „Amphitryon“ als einer festen Voraussetzung aus und führt darnach den Vergleich beider Dramen durch. Bei ihm heißt es an einer Stelle: „Molière erreichte bei geringerem Wollen etwas Rundes, etwas Organisches, das heißt etwas Vollkommenes: ein leichtes Lustspiel. Mehr und Tieferes wollte er nicht geben. Kleist, grüblerischer, und verführt durch das Problem, schob die Grenzen des Lustspiels weit hinaus, vertiefte und bereicherte beide Teile. Er schuf auf der einen Seite ein bewegtes niederländisches Gemälde voll derben und kräftigen Humors, Szenen so urwüchsig und drastisch, daß sie an Shakespeares beste Lustspiele erinnern, und auf der anderen: ein weihevolles Mysterium, erhaben-feierliche Liebeslyrik eines eifersüchtigen Gottes, die in einem tiefgefühlten Pantheismus abgründige psychologische Probleme zu entschleiern sucht, und zaubervolle Verse Alkmenens, in denen sich ihre reiche Einfalt, ihre Leidenschaft, ihre menschliche Liebe offenbart“. (Wilh. Herzog: „H. von Kleist“. München 1911; St: 310 ff.) Ebenso finden wir bei H. Meyer-Benfey nicht

---

*) 1) Koberstein, III, 3152. „Amphitryon ist eine keineswegs geglückte Umarbeitung von Molières gleichnamigen Stücke“.

2) Kurz, III, 465: „Der Amphitryon kann nicht in Anschlag gebracht werden, da er nur nach dem Französischen des Molière bearbeitet ist, den er zudem in keiner Weise erreicht“.

3) Gervinus, V 750: „Den Amphitryon“ des Molière hat er verzerrt“.

die leiseste Andeutung eines Zweifels über Kleists Angabe, was seine Vorlage betrifft. Er sagt an einer Stelle bei der Besprechung des Lustspiels: „Wenn Kleist sich diese Komödie aneignete, so reizte ihn natürlich nicht die Posse, in der Molière kaum zu übertreffen war, sondern eben das, was dieser ausgeschieden hatte: das ernste psychologisch-ethische Problem, das sich in Alkmene verkörpert". (Heinrich Meyer-Benfey: „Kleists Leben und Werke", Göttingen 1911, Seite 122 ff.)

Erich Schmidt, der im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig eine vorläufig erschöpfende kritische Gesamt-Ausgabe der Werke Kleists mit literarhistorischen Erläuterungen herausbrachte und die einen Gipfelpunkt der wissenschaftlichen Kleist-Forschung darstellt, ist von Molières Lustspiel als Vorlage von Kleists „Amphitryon" restlos überzeugt. Er teilt unter anderem mit: „Er (Kleist) folgt mit etlichen Verschiebungen, kleinen Strichen und großen Erweiterungen, die ihm mehrere Hauptszenen völlig zu eigen geben, dem Gange Molières". Zwei andere Stellen aus der Einleitung von Erich Schmidt zum „Amphitryon" lauten: „Es war von vornherein gefährlich, im Wetteifer mit Molière den Zuschauern erst durch Sosias ausgesponnene Laternenszene und die Prügel, die ein anderes Ich dem armen Tropf versetzt, das Zwerchfell zu erschüttern, dann aber dieses so lachlustig gestimmte Publikum in hohe Regionen zu entführen und im folgenden Reigen Komik und Ernst jählings wechseln oder den idealen Stoff durch grobe Zwischensätze des Hanswurst durchkreuzen zu lassen". Und „hatte Molière auf Jupiter oder Amphitryon und Alkmene alsbald Merkur, Sosias und Charis folgen lassen (I,4 f. und II,2 f.), so steigert Kleist diesen parodierenden Parallelismus noch, indem er dem olympischen Bekenntnis Jupiters zur Herrin unmittelbar statt eines kleinen Wortwechsels die Karrikatur aus eigener Erfindung nachschickt, wie Charis ihrem „alten, wohlbekannten Esel Sosias" als „fernhintreffenden Apollon" kniefällig huldigt (II,5 f.). Ja, gegenüber seinem verklärten Schluß der Hauptverwickelung erstickt unser Dichter durch den Abschied Merkurs von Sosias, der bei Molière früher erfolgt, eigentlich die paar letzten Ausrufe".

(Erich Schmidt: H. von Kleists Werke. Einleitung des Herausgebers zum „Amphitryon" St. 195 ff.)

Trotzdem die namhaftesten Kleist-Forscher und Biographen darin übereinstimmten, daß für Kleists Lustspiel „Amphitryon" nur Molière als Vorlage in Frage steht, erschienen 1921, wie die Stimme eines Predigers in der Wüste, in einigen Zeitungen mehrere Aufsätze von Karl Gustav Herwig unter dem Titel „Heinrich von Kleist. Unveröffentlichte Dokumente von seiner Gefangenschaft im Fort des Joux. Diese Aufsätze wollten unter anderem insbesondere über die Entstehungsgeschichte des „Amphitryon" neue Aufschlüsse geben. Der Verfasser stellt in leider nicht befriedigend zu Ende geführten Darlegungen die neue Tatsache fest, daß Molière seinen Amphitryon von Rotrou abgeschrieben hat, und daß Rotrou, nicht Molière, Vorlage für Kleist war. Auf diese Aufsätze geht Ludwig Scheuermayer im „Sammler" (Unterhaltungs- und Literaturbeilage der München-Augsburger Abendzeitung Nr. 107 vom 8. September 1921) ein,

wo er Herwigs Behauptung, daß Kleist und Molière ihren „Amphitryon" von Rotrou abgeschrieben hätten, und daß diese angebliche Tatsache bisher unbekannt wäre, widerlegt. Scheuermayer weist auf die Forschungen von C. von Reinhardstöttner über Plautus und auf die Kleistbiographien von Erich Schmidt und Wilhelm Herzog hin, die alle Molière als Kleists Vorlage nachweisen.

Spätere Kleistforscher, wie Friedrich Gundolf, scheinen von Herwigs „neuer Entdeckung" wenig berührt zu sein. Man hat ihr überhaupt in den für Kleist interessierten Kreisen mit Recht keine Aufmerksamkeit geschenkt. Kleists Angabe, wonach er Molière als Vorlage benutzte, erwies sich immer als richtig. Ein Vergleich beider Dramen, sei es hinsichtlich ihrer Personen — man denke etwa an Charis, die Kleist von Molière als Eheweib des Sosias übernimmt, während sie bei Rotrou und Plautus nur ein armes Sklavinnendasein fristet, — oder sei es in Bezug auf den Aufbau und die Sprache der Stücke, läßt keinen Zweifel darüber zu. Friedrich Gundolf in seinem Buche: „Heinrich von Kleist" (Berlin 1924) geht von Molières Vorlage als von einer feststehenden Tatsache aus. Er entwirft zunächst, zum besseren Verständnis der Unterschiede, den geistesgeschichtlichen Hintergrund der Molièreschen Komödie und schließt daran seine Ausführungen über Kleists teils geniale, teils für das Lustspiel gefährliche inhaltlichen Neuerungen und sprachlichen Eigenheiten an, wobei er immer wieder auf Molière zurückgreift und die Vergleiche weiterspinnt.

(Friedrich Gundolf: Heinrich von Kleist, Berlin 1924. St. 72 ff.)
Zuletzt sei noch auf Arthur Eloesser, einen der späteren Herausgeber der Werke und Briefe Kleists, hingewiesen. Er bringt in einem 5. Band die Biographie des Dichters, und zwar fügt er die einzelnen Lebensabschnitte und die Besprechung der ihr zugehörigen dramatischen Werke an die aus dieser Lebensepoche stammenden Briefe des Dichters jeweils an. In den erläuternden Bemerkungen zum „Amphitryon" heißt es unter anderem: „Molière ist amüsanter, gefälliger, Kleist schwerer, umständlicher; dafür gewinnt er an Tiefe, und auch an Plastik, indem er für den unindividuellen vom Zwang der Situation lösenden Witz einen derben norddeutschen Humor mit reicherer Geberde einsetzt". Eine andere Stelle lautet: „Gewiß hat Kleist eine Posse und eine Tragödie geschrieben, die sich gegenseitig abwechseln, ohne sich zu durchdringen, während Molière bei geringeren Ansprüchen und geringerer Tiefe eine stilistische Einheit geschaffen hat".

(Arthur Eloesser: Heinrich von Kleists Leben, Werke und Briefe. Tempel-Klassiker, 5. Bd. S. 264 ff.)

Auch hier ist der Herausgeber und Biograph mit Molières Vorlage für Kleists „Amphitryon" einverstanden.

d.) Übereinstimmungen und Abweichungen der beiden Komödien untereinander.

Kleist nennt seinen „Amphitryon" ein Lustspiel nach Molière, und doch stellt sein Werk eine neue schöpferische Leistung dar. Daß er sein Vorbild in der Komödie oft Wort für Wort übersetzt, ändert an dieser

Tatsache nichts. Den Übereinstimmungen stehen Abweichungen gegenüber, sowohl im äußeren Verlauf der dramatischen Handlung, wie in der sprachlichen Gestaltung, als auch was den Geist und die Idee beider Stücke angeht.

Die folgenden Ausführungen wollen Abweichungen und Übereinstimmungen des dramatischen Geschehens beider Stücke aufzeichnen. Die Unterschiede der sprachlichen Behandlung wird der Hauptteil der Arbeit eingehend erörtern. Den eigenen geistigen Gehalt der Komödien, die grundverschiedenen Absichten ihrer Dichter, haben Kleistbiographen und Forscher, wie Erich Schmidt, W. Herzog, H. Meyer-Benfey, E. Edelmann*) erschöpfend dargestellt.

Molière schickt seinem Lustspiel einen reizvollen Prolog voraus. Es ist ein Zwiegespräch zwischen Mercure und la Nuit, worin jener die Göttin um eine verlängerte Nacht bittet, damit sein Herr Jupiter das Glück in Alkmenens Armen ausgiebiger genießen kann. Diesen Prolog läßt Kleist weg. An anderem Ort spielt er aus Merkurs Mund nur kurz auf ihn an. I_5 517—522:

Merkur: Jetzt muß ich eilen und die Nacht erinnern,
Daß uns der Weltkreis nicht aus aller Ordnung kommt.
Die gute Göttin Kupplerin verweilte
Uns siebzehn Stunden über Theben heut;
Jetzt mag sie weiter ziehn, und ihren Schleier
Auch über andre Abenteuer werfen.

Der erste Akt beider Dramen beginnt mit dem Auftreten des Dieners Sosias, der nach einem köstlichen Zwiegespräche mit seiner Laterne, mit seinem zweiten Ich, dem verkleideten Merkur, unliebsam zusammenstößt (1. und 2. Szene). Kleist erweitert Merkurs kurze Schlußbetrachtung in der Vorlage zu einem kleinen Monolog, den er als 3. Szene in den ersten Akt einfügt, und der sich bei Molière nicht findet. Die vierte Szene bei Kleist und die dritte bei Molière entsprechen sich in der äußeren Anlage als Dialog zwischen Jupiter und Alkmene — der Gott nimmt Abschied von der Geliebten —, auch die zugrunde liegenden Gedanken sind hier wie dort die gleichen, allein die sprachlichen Fassungen weichen voneinander ab. In der fünften Szene, die sich zwischen Merkur und Charis (Mercure und Cléanthis) abspielt, stimmt Kleist mit seiner Vorlage überein.

	Molière I. Akt:		Kleist I. Akt:
komische Szenen	1. Sz.: Sosias mit Laterne	Überein- Überein-	1. Sz.: Sosias mit Laterne
	2. Sz.: Sos. und Mercure	Überein- stimmung	2. Sz.: Sos. u. Merkur
	fehlt bei Molière		3. Sz.: Monolog des Merkur

---

*) Ernst Edelmann: „Kleists Amphitryon und sein Verhältnis zu Molière" in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und dtsch. Literatur. 25. Jahrgang 1922, Ste. 310 ff.

Molière I. Akt:			Kleist I. Akt:	
ernste Szene	3. Sz.:	Alkmène u. Jupiter	sprachl. Abweichung	4. Sz.: Alkmene und Jupiter
komische Szene	4. Sz.:	Cléanthis u. Mercure	Überein- stimmung	5. Sz.: Charis u. Merkur

In der ersten Szene des zweiten Aktes, wo Herr und Diener (Amphitryon und Sosias) zusammen hadern, schließt sich Kleist eng an die Vorlage an. In der zweiten Szene bringen beide Dichter die Auseinandersetzung zwischen Amphitryon und Alkmene. In der sprachlichen Wiedergabe geht Kleist stellenweise eigene Wege. In der dritten Szene folgt die Aussprache des Dienerehepaares. Kleist läßt die für Molière und sein Publikum zeitgemäßen Betrachtungen der Cléanthis über die Aerzte weg, hält sich im übrigen aber an die Vorlage. In den nun folgenden Szenen sagt sich Kleist völlig von Molière los. Während sich hier in einer kleinen vierten Szene Jupiter nach Alkmènes Befinden befragt, in einer kurzen fünften Szene sich das Dienerehepaar streitet, in einer sechsten Szene Jupiter mit unwiderstehlichem Charme sich Alkmènes Verzeihung erwirbt, wobei der Dichter sein ganzes kostbares Sprachmaterial aufwendet, und mit einer kurzen 7. Szene, nach einem reizvollen Hin und Her zwischen Cléanthis und Sosie, der zweite Akt schließt, schiebt Kleist in unbekümmerter Selbständigkeit und Schaffensfreude die Vorlage zur Seite und gibt in der vierten Szene ein erregtes Gespräch zwischen Alkmene und Charis wieder, worin der verwandelte Namenszug des Diadems das erregende Moment für Alkmenes heftige Zweifel bildet, und zugleich das Moment für die fundamentale Umgestaltung des ganzen Stückes ist. Die fünfte Szene, die den Hauptteil des zweiten Aktes bildet, spielt zwischen Alkmene und Jupiter. Hier gilt es nicht, wie bei Molière eine Grollende zu versöhnen, sondern eine Bestürzte und Verwirrte zu beruhigen. Ihre Zweifel indessen kann Jupiter nicht zerstreuen, ja er steigert sie zur Gewißheit, daß sie einen anderen empfing. Indem er es selbst zugibt und das Lösewort ausspricht und nun ganz die Sache des Gottes führt, ohne sich doch als solchen zu bekennen, wirbt er mit den raffiniertesten Verführungskünsten und immer neuen Wendungen um Alkmenes Liebe. Umsonst, Alkmene gibt sich zwar mit dem Geschehenen zufrieden, aber ihre Neigung gehört Amphitryon, ihre freie Wahl würde immer für ihn entscheiden. Bis der Gott endlich, von ihrer Reinheit und unerschütterlichen Liebestreue bezwungen, das grausame Spiel abbricht. Am Ende der Szene erst kehrt der Dichter zu der Vorlage zurück. Hier wie dort fordert Jupiter den Diener auf, die Gäste zum Mahl zu laden. Die sechste Szene, mit der Kleist den zweiten Akt beschließt, ist wieder Neuschöpfung unseres Dichters. Sie stellt eine Parallelszene in verkleinerter und scherzhafter Prägung zu der großen vorangehenden Hauptszene dar. Sah hier Alkmene in Jupiter den Gemahl Amphitryon, so wähnt jetzt Charis in ihrem Gatten Sosias den „fernhintreffenden Apollon“ und ist enttäuscht, als er sich als der „alte wohlbekannte Esel Sosias“ entpuppt.

Molière II. Akt:			Kleist II. Akt:	
komische Szene	1. Sz.:	Amphit. u. Sos.	Überein- stimmung	1. Sz.: Amphit. u. Sosias

	Molière II. Akt:		Kleist II. Akt:	
ernste Szene	2. Sz: Alkmène u. Amph.	sprachl. Abweichung	2. Sz.: Alkm. u. Aphit.	
komische Szene	3. Sz.: Cléanth. u. Sos.	Überein-stimmung bis auf Weniges	3. Sz.: Charis u. Sosias	
von Kleist nicht über-nommen	4. Sz: Jup. u. Cléanth.	Eigne Dichtung	4. Sz.: Alkmene u. Charis	ernste Szenen
	5. Sz.: Cléanth. u. Sos.		5. Sz.: Alkm. u. Jupiter	
	6. Sz.: Jup. u. Alkmene		6. Sz.: Charis und Sosias	komische Szene
	7. Sz.: Cléanth. u. Sos.			

In der ersten Szene des 3. Aktes bringt Kleist wie Molière den Monolog des verzweifelten Amphitryon. Die zu Grunde liegenden Gedanken übernimmt der Dichter von dem Franzosen, die sprachliche Fassung hingegen ist vollständig neu und eigen. In der zweiten Szene entwickelt sich hier wie dort ein lebhaftes Wortgefecht zwischen Amphitryon und Merkur. Kleist lehnt sich im Aufbau wie in der sprachlichen Gestaltung der Szene eng an die Vorlage an. Die dritte Szene — beide Dichter füllen sie mit einem Monolog Amphitryons — weicht bei Kleist in sprachlicher Hinsicht weit von der Vorlage ab. In der vierten Szene treten Amphitryon, Sosias und die Feldherrn auf. Hier hält sich Kleist ziemlich genau an Molière. Die fünfte Szene. in der das erste Zusammentreffen von Jupiter und Amphitryon stattfindet, folgt im großen und ganzen der Vorlage. Allein den Schluß gestaltet Kleist anders. Er läßt Amphitryon in höchster Erregung abtreten und bildet aus den letzten Worten Jupiters und Sosias, die er bei Molière als noch zu dieser Szene gehörig, vorfindet, zwei kurze Szenen. In der ersten lädt Jupiter die Gäste zur Tafel, die andere ist ein kleiner Monolog des Sosias, worin er geschwätzig von seiner Vorfreude auf das Essen erzählt. Die folgende Szene — bei Kleist die achte, bei Molière die sechste — führt uns das komisch-grausame Spiel Merkurs mit dem hungrigen Diener Sosias vor; Kleist folgt der Vorlage bis gegen Schluß. Dann arbeitet er die letzten Worte des geprellten Sosias zu einer eigenen Szene um, in der der Diener wie sein Herr in der 3. Szene dieses Aktes, wütende Worte über die ungerechte Behandlung hervorstößt. Die 10. Szene bei Kleist, in der sich Amphitryon, die Obersten, das Volk vor dem Palast versammeln, um die Klärung des Rätsels abzuwarten, schließt sich im gedanklichen Aufbau, nicht in der sprachlichen Durchführung an die entsprechende 7. Szene bei Molière an. Die letzten Szenen des 3. Aktes und damit der Schluß des Kleistischen Dramas haben mit der Vorlage nichts mehr gemeinsam. Bei Molière klingt das Stück in seiner 8., 9. und 10. Szene matt, kleinlaut und undramatisch aus. Eine diplomatische Rede Merkurs klärt die verwickelte Situation auf. Der Gott kündigt mit ein paar großen Worten über sein

künftiges Heroentum den unehelichen Sprößling an und erklärt: „Un partage avec Jupiter n'a rien du tout qui déshonore,“ worauf Sosias ironisch meint: „Le seigneur Jupiter sait dorer la pillule“. Noch ironischer klingt das Drama in einem Epiloge des Sosias aus, dessen letzte Worte sind: „Sur telles affaires toujours le meilleur est de ne rien dire“. Kleist dagegen läßt in einer großen elften Szene Alkmene die Entscheidung treffen, wer der Doppelgänger, und wer der wahre Amphitryon ist. Nur dadurch erscheint es begründet, daß die beiden Amphitryonen zuerst (in der 5. Szene) ohne endgültige Entscheidung auseinandergehen und gleich darauf sich noch einmal gegenübertreten, und so wird aus einer abschwächenden Wiederholung eine wirksame Steigerung. Auch theatralisch ergibt sich daraus ein großer Gewinn. Alle Gestalten des Dramas mit dem „Feldherrn“ und dem „Volk“ als Rahmen werden in einer großen Ensembleszene zusammengeführt und um die Heldin konzentriert, an der sie in gespanntester Erwartung hängen. Vergeblich sucht Alkmene sich der furchtbaren Entscheidung, deren Gewicht sie erdrückt, zu entziehen; nach langem peinlichem Schweigen spricht sie. Nach Anlage und Haltung des Dramas ist es selbstverständlich, daß sie sich für den Gott erklärt. Als Amphitryon noch nicht von ihr läßt, entlädt sich der Krampf ihrer Seele in einer maßlosen Schmährede gegen ihn. Erst als Amphitryon überall abgewiesen und ihm jeder Anspruch auf sein Selbst endgültig aberkannt ist, erfolgt dann der wundervolle Umschlag, seine Wiederaufrichtung durch Jupiter, der zuerst das Rätsel in schärfster Zuspitzung ausspricht, dann die Lösung gibt, indem er sich nicht durch Rede, sondern durch majestätische Handlung offenbart. Und wohl im Geiste antiker Frömmigkeit ist es empfunden, wenn nun, während sich alle vor dem gegenwärtigen Gott zur Erde werfen, Amphitryon allein aufrecht stehen bleibt und sich selbst vom Vater Zeus den göttlichen Sohn als Gnade erbittet. Alkmene aber, der das Uebermaß wechselnder Erschütterungen die Besinnung raubt, stößt einen klagenden Seufzer aus, sei es, um damit anzudeuten, daß für sie der seelische Konflikt noch nicht gelöst ist. Oder ist es ein Seufzer der Befreiung, mit dem sie sich wieder zur Erde zurückfindet?

Molière III. Akt:			Kleist III. Akt:
ernste Szene	1. Sz.: Monolog des Amphitryon	sprachl. Abweichung	1. Sz.: Monolog d. Amphitryon
komische Szene	2. Sz.: Merkur und Amph.	Übereinstimmung	2. Sz.: Amph. u. Merkur
ernste Szenen	3. Sz.: Monolog des Amph.	sprachl. Abweichung	3. Sz.: Monolog d. Amph.
	4. Sz.: Sosias, Feldherrn, Amph.	Übereinstimmung	4. Sz.: Sosias, Amphit. Feldherrn
ernste Szene	5. Sz.: Jupiter, Amph. Feldherrn	Übereinstimmung	5. Sz.: Soz. Amphit. Jupiter, Feldherrn
		fehlt bei Molière	6. Sz.: Sos., Feldherrn, Jupiter
		fehlt bei Molière	7. Sz.: Monolog d. Sosias

	Molière III. Akt:		Kleist III. Akt:	
komische Szene	6. Sz.: Mercure u. Sosie	Übereinstimmung	8. Sz.: Merkur und Sosias	
			9. Sz.: Monolog d. Sos.	fehlt bei Molière
ernste Szenen	7. Sz.: Amph., Sos., Feldherrn	sprachl. Abweichung	10. Sz.: Amphit. Feldh. Volk, Sosias	
	8. Sz.: Amphit. Sos., Cléanthis, Feldh.			
von Kleist nicht übernommen	9. Sz.: Mercure, Sosie, Cléanthis, Feldh. Amphitryon		11. Sz.: Jup., Alk., Amph., Charis, Merkur, Feldherrn, Volk	
	10. Sz.: Amphit., Sos., Cléanth., Feldh.		Neuschöpfung Kleists	

e. Zusammenfassung:

Der Vergleich zeigt, daß den 21 Szenen bei Molière 22 Szenen bei Kleist gegenüberstehen. Davon stimmen 9 Szenen — also nicht einmal die Hälfte — mit der Vorlage ziemlich genau überein. 5 Szenen — nicht ganz ein Fünftel — weichen in der sprachlichen Fassung von ihr ab. 4 kurze Szenen, die bei Molière nicht als solche, sondern nur als Teile anderer Szenen vorhanden sind, fügt Kleist neu hinzu. 4 Szenen — ein ganzes Drittel der Vorlage — bleiben bei ihm unberücksichtigt. Dagegen bereichert unser Dichter sein Drama durch 4 große Szenen, die ganz sein Eigentum sind und die Grundpfeiler seines Dramas bilden. — Diese Zahlen zeigen, wie selbständig Kleist mit seiner französisch Vorlage verfuhr, so daß man kaum mehr von einer „Bearbeitung" des Molièreschen Lustspiels sprechen kann, sondern den „Amphitryon" als eine deutsche Nachdichtung bezeichnen muß, deren Schöpfer eigne Wege ging.

Der Vergleich ergibt weiter, daß Kleist in den komischen Partien seiner Vorlage im ganzen mit großer Treue folgt, doch bereichert er auch sie mit zahlreichen Einzelzügen, einmal auch mit einer neuen Szene (J. Minor in seinen „Kleiststudien" suchte nachzuweisen, daß die Sosiasszenen als Parallelszenen zu der Haupthandlung aufzufassen sind. „Es ergänzen und fördern sich gegenseitig die ernsten und die heiteren Szenen des Stücks". (J. Minor: „Studien zu Heinrich von Kleist" Euphorion 1. Bamberg 1894. St. 589 ff.) Die Änderungen, die Kleist hier vornimmt, liegen alle in derselben Richtung: er ersetzt die abstrakte Allgemeinheit Molières durch konkretes, lebendiges Detail. Ungleich größer erweist sich Kleists Selbständigkeit in der ernsten Hälfte. Hier sind die Hauptstücke neu geschaffen. Besonders die 2. Hälfte des zweiten und der Schluß des dritten Aktes, die zusammen nahezu ein Drittel des Ganzen bilden.

Kleist hat im Einzelnen Außerordentliches geleistet und sich weit über seine Vorgänger erhoben. Er schuf eine Dichtung, unendlich reich an poetischer Schönheit, Gefühls- und Gedankentiefe. Als Ganzes jedoch scheint

sie uns unorganisch und widerspruchsvoll zu sein. Rundes, Geschlossenes hat er, der trotz aller Eigenbrödelei romantischer Dichter ist, nicht schaffen können und wollen. Seinem großen Vorgänger Molière, dem klassischen Dichter, mußte solches gelingen.

II. Sprache und Vers von Kleists „Amphitryon" und seiner französischen Vorlage.

a. Methodisch-kritische Vorbemerkungen.

Es sollen die sprachlichen Wandlungen festgestellt werden, die Molières Komödie „Amphitryon" in der deutschen Nachdichtung von Heinrich von Kleist erfahren hat. Für die rechte Durchführung eines solchen sprachlichen Vergleichs bedarf es eines tiefen Verständnisses von Bau und Elementen der Sprache. Leider fehlt uns eine sprach- und stilphilosophisch brauchbare deutsche Syntax, auf die man die vorliegenden Probleme aufbauen könnte. Die philosophischen Hilfsmittel, wie Grammatiken, Wörterbücher, sind für Themen wie das vorliegende wenig brauchbar. Denn es ist ein grundsätzlicher Methodenunterschied zwischen einer historischen Grammatik und einer historischen Stilistik. Jene beachtet alles, was überhaupt vorkommt, diese fragt nur nach dem Bezeichnenden. Kann für die Grammatik schon ein einzelner Fall von Wichtigkeit sein, wenn er z. B. der erste ist, so besagt für die Stilistik ein vereinzeltes Vorkommen, eine „Ausnahme" gar nichts. Ihr Interesse wird erst lebendig, wenn eine Erscheinung in verhältnismäßiger Häufigkeit auftritt und so für den Stil konstitutiv ist.

Aufreihen symptomatischer Merkmale ist bei Stiluntersuchungen grundsätzliches Verfahren. Die Abneigung gegen die Statistik ist nur da berechtigt, wo diese ein geistloses mechanisches Zählverfahren bleibt, das dem Untersuchenden ersparen soll, zu sehen und zu verstehen. Statistik kann sinnvoll angewandt werden, wenn ein feinfühliges Nachtasten und Nachdenken der Sprachformen am Werke ist. Die Anlage dieser Arbeit ist der Methode Richard Alewyns verpflichtet. Neben statistischen Belegen dienen dem hier angewandten Verfahren im Text die Vergleichungen, die bei den Eigentümlichkeiten beider Stile unumgänglich sind. Denn die Schwierigkeit, die der Molièresche Stil einer physiognomischen Beschreibung bietet, rührt daher, daß alle Symptome gerade das Zeichen der Unauffälligkeit tragen, daß sein Charakteristikum — auf den Ausdruck eines ausgesprochen Individuellen hin angesehen — gerade die Charakter-Indifferenz ist. In Kleists Stil dagegen können wir Eigenheiten, von Stilfiguren an, bis zu Abnormitäten, ja Exzessen hin aufzeigen und beschreiben. In der Vorlage werden wir nichts davon finden. Darin aber gerade wer-

den wir bei Molière den normalisierenden Stil erkennen, den wir als Klassizismus bezeichnen, während wir bei Kleist höchst persönlichen und charakteristischen Stil finden, der kühn den normalisierenden Regeln widerspricht und statt ihrer neue und — wenn man will — höhere dichterische Prägungen setzt.

b. Die sprachliche Analyse der beiden Komödien.

1) Das Verbum und der Satz.

Kleists Stiltypus ist antirational. Er kennt nicht wie seine Vorlage die harmonische Verteilung des Gehalts und der syntaktischen Funktion auf das Nomen und das Verbum. Für ihn ist charakteristisch, daß dem Verbum das Maximum an gehaltlicher und syntaktischer Bedeutung zukommt. Die Urform seines Satzes ist das Substantivum oder das Pronomen, die sein Subjekt darstellen und das flektierte Zeitwort, das als Prädikat den Hauptbestandteil des Satzes bildet. Etwa:

Der Tag erglüht.
Er stürmt.

Unser Interesse wendet sich zunächst dem prädikativen Zeitwort zu. Es hat, wie die angegebenen Beispiele zeigen, und wie wir später noch deutlicher sehen werden, gegenüber dem Subjektsnomen ein Übergewicht an materialem Gehalt. Ebenso hat es durch seine Flexion ein hohes Maß von syntaktischer Bildungskraft, während Nomen und Pronomen, besonders wenn sie im Nominativ stehen, nur ein Minimum an satzbildender Bedeutung aufweisen können. Da sich der Gehalt der Kleistischen Dichtung, der sinnliche wie der geistige, im Verbum konzentriert, ruht hier auch sprachlich Ursprung und Verantwortung für die geistige Verwandlung der französischen Komödie. — Hier liegen die Dinge völlig anders.

Molières Sprache vertritt den rationalen Stiltypus. Seine syntaktische Form ist der logische Satz, dessen Urform die logische Schlußformel bildet: „Sosias est (un) homme". Ihr sucht sich Molières Satz möglichst zu nähern. Das Zeitwort hat nur das Maximum an syntaktischer Bedeutung, denn als Kopula oder Hilfszeitwort enthält es ein Minimum an geistigem Gehalt. Dessen Träger sind die beiden Nomina: Subjekt und nominales Prädikat, die aber in syntaktischer Hinsicht bedeutungslos sind, besonders wenn sie im Nominativ stehen. Molières rationaler Sprachstil ist auf die Trennung der syntaktischen und gehaltlichen Kräfte sorgsam bedacht. Er verteilt sie möglichst symmetrisch auf die verbalen und nominalen Glieder des Satzes. Zwischen diesen beiden Polen besteht ein wohlberechnetes Spannungsverhältnis. Das Subjekt hat dabei das Übergewicht der Bedeutung, denn von ihm wird ausgesagt, — das Prädikat aber das Übergewicht des Interesses, denn es stellt das neue Moment dar. Die zwischen beiden gespannte Kopula bezeichnet die Art des Verhältnisses. Sie könnte fast ohne Verlust durch ein algebraisches Zeichen ersetzt werden. Denn das Bestreben dieses Stiltypus ist, möglichst wenig materialen Gehalt dem schwankenden Boden des Verbums anzuvertrauen. Das Nomen nämlich bezeichnet das Absolute, Ruhende; das „Zeit"-wort das Relative, Bewegte. —

Wir sehen, daß beide Dichter nach entgegengesetzten Stilprinzipien verfahren. Kleist, instinktiv nicht überlegend, überträgt dem Verbum, gerade als dem Vertreter von Bewegung und Handlung, einen bedeutenden Inhalt, denn ihm sind Bewegung und Fülle untrennbare Begriffe. Im Zeitwort spiegelt sich das Leben, das für ihn ebenso ruhelos und inhaltsreich ist; ihm muß das Nomen, das Ruhende und Absolute, als Träger statischen Seins, weichen. Kleists Stil ist dynamisch. Gehaltliche Kraft und zeitliche Dimension werden im verbalen Prädikat verkörpert. Damit zerstört er unbarmherzig das schöne Gleichgewicht, in dem die Sprache der Vorlage schwebt. Seine Sätze sind ein beständiges Aufschlagen und Aufklopfen wie mit Hammerschlägen nach der verbalen Seite hin, ein fortwährendes Stürzen und Gleiten wie auf einer schiefen Ebene. Molières logischer Satz aber ist statisch. Ein in sich geschlossenes Sinnganzes ruht er gleichgewogen wie auf zwei Pfeilern, zwischen denen sich der knappe Bogen der Kopula spannt.

Treten Kleists Sätze zu einem stilistischen Ganzen zusammen, dann bilden sich die Gefüge mit Rücksicht auf die Anschaulichkeit des Ausdruckes. Nie begnügt sich dieser Stil mit einem bloßen Begriffsinhalt. Er verwandelt alles in Anschauung. Diese wird vorzüglich erreicht, indem auch den Einzelheiten des Geschehens — sie mögen uns nebensächlich oder geringfügig erscheinen — eine Bedeutung zukommt und infolgedessen eine sprachliche Wiedergabe zuteil wird. Daher werden attributive Formen begünstigt, auch wenn sie dem Nomen oder Verbum als Schmuck und nicht als notwendige Bestimmung dienen. Ferner werden Sätze eingeschaltet, die der spezifischen Anschauung und dem Sinnenwert der Worte neue Momente zuführen. Sie charakterisieren schärfer, geben sorgfältige Schattierungen; während der Leser vielfach in ihnen nur dekorative Bereicherung zu sehen glaubt. Dabei liegt das Bestreben vor, sie als Nebensätze einzureihen, da sie für die Hauptlinie der Entwicklung ohne Bedeutung sind. Dennoch hat die Einschaltung der Sätze zur Folge, daß sie den Hauptgedankengang nur zu häufig unterbricht, ihn in Seitenlinien verästelt oder ihm Nebenmomente zuführt; alles Dinge, die den klaren gedanklichen Fortlauf des Geschehens hindern.

Diese Eigenart der Kleistischen Sprache hat den rationalen Stiltypus, wie ihn die Vorlage vertritt, vernichtet. Denn hier ordnen sich die Sätze mit Rücksicht auf Klarheit und Ungestörtheit des gedanklichen Fortgangs. Auf Einfachheit und Einlinigkeit des Ausdrucks wird Wert gelegt. Attributive Formen, sofern sie nicht dem Substantivum oder Verbum eine notwendige Bestimmung oder rationale Erklärung geben, und eingeschaltete Nebensätze, die den Hauptgedankengang unterbrechen, werden gemieden. Dieser Stil strebt vielmehr darnach, die Nebensätze in die Hauptsätze gleichberechtigt einzuordenen. Daher reiht sich in Molières Satzgruppe Satz an Satz wie die einfache, runde Perle an ihre gleichgeformte Schwester in der Perlenschnur. Die einzelne entbehrt jedes besonderen Reizes, aber das Ganze zeichnet sich durch klare Führung des Gedankens aus. Das Ergebnis bezeichnen wir syntaktisch als Parataxe oder Koordination, während ein unlogischer, digressionslustiger Stil, wie wir ihn im extremen Maß in Kleists Dichtung antreffen, hier in alle Möglichkeiten der Hypotaxe oder Subordination ausschweift. Hier verliert das Ganze an Interesse, zu-

gunsten des einzelnen Satzgefüges, das, um beim oben genanntem Vergleich zu bleiben, einer seltsam gebildeten Perle gleicht, deren wunderlich und regellos gestaltete Auswüchse die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenken, aber das Ganze verunklären und verwildern lassen.

Klarheit und Einfachheit der gedanklichen Linienführung ist Ziel des rationalen Sprachstils. Diese werden vorzüglich erreicht durch die Verwendung von Sätzen mit streng geregelter Wortfolge: Subjekt, Prädikat, näheres Objekt, entfernteres Objekt. Inversionen werden möglichst gemieden. Auch mit Frage und Ausruf geht Molière vorsichtig um. Daß sie in einigen Dialogen häufig, in andren sparsam verwandt werden, beruht auf sorgfältiger Berechnung. Kleists Stil ist im Gebrauch der Inversion verschwenderisch. Er feiert Orgien in Frage und Ausruf. Molières korrekte Wortfolge ist die Wortfolge des Verstandes und verrät die Mäßigung des Impulses. Die Betonung der nominalen Teile gibt dem Molièreschen Satz einen ruhigen, statischen Charakter. Das wird deutlich, wenn wir uns dem Verhalten der Kleistschen Sprache zuwenden. Hier finden wir die Molière ganz fremden, jähen Unterbrechungen der Satzgebilde durch empathische Zwischenrufe,[1])

Kl. 465—467:

Was ich dir fühle, *theuerste Alkmene*,
Das überflügelt, *sieh'*, *um Sonnenferne*,
Was ein Gemahl dir schuldig ist.

Mol. 581/582:

Ah! ce que j'ai pour vous d'ardeur et de tendresse
Passe aussi celle d'un époux.

Das Behängen der Satzglieder mit attributiven und adverbialen Bestimmungen:

Kl. 1966/1967:

und mein Lebtag
hat ich noch so wolfmäß'gen Hunger nicht.

Mol. 1715:

Et jamais je n'eus tant de faim.

Die plötzliche Hemmung des gedanklichen Ablaufs durch eingeworfene gedankliche Gegenbewegungen:

Kl. 814—818:

„Und du fragst noch! flog ich gestern nicht
als du mich heimlich auf den Nacken küßtest,
— Ich spann, in's Zimmer warst du eingeschlichen —
wie aus der Welt entrückt, dir an die Brust?"

Kl. 78—83:

Stellt euch, wenn ihr die Güte haben wollt,
Auf dieser Seite hier Pharissa vor
— Was eine Stadt ist, wie ihr wissen werdet,
So groß im Umfang, praeter propter,
Als Theben".

Mol. 238—241:

Figurez-vous donc que Télèbe,
Madame, est de ce côté:
C'est une ville, en vérité,
Aussi grande quasi que Thèbe.

---

[1]) Die entsprechenden Stellen der Vorlage werden zum besseren Vergleich möglichst angeführt.

Das wollüstige Unterbreiten einer Gefühlslage in sinnlich schweren sprachlichen Gehängen, deren Ausdruckswert fast zu wuchtig ist:

Kl. 1685—1689:

„Augen,
Aus ihren Höhlen auf den Tisch gelegt
Vom Leib getrennte Glieder, Ohren, Finger,
Gepackt in Schachteln hätten hingereicht,
Um einen Gatten zu erkennen."

oder das Behängen mit ausdruckswütigen Figuren, die als Gleichnis oder Metapher die Anschaulichkeit von Verbum und Nomen steigern:

Kl. 2102—2108:

„Drum sammelt eure Sinne jetzt, und wär't
Ihr tausendäugig auch, ein Argus jeder,
Geschickt, zur Zeit der Mitternacht, ein Heimchen
Aus seiner Spur im Sande zu erkennen,
So reißet, laßt die Müh' euch nicht verdrießen,
Jetzt eure Augen auf wie Maulwürfe,
Wenn sie zur Mittagszeit die Sonne suchen."

Kleists invertierte Wort- und Satzkompositionen sind aus der heftig bewegten Vorstellungswelt, der Leidenschaft und Impulsivität seiner Empfindungen geboren. Für Molière und Kleist gilt, was Schopenhauer in seinen Bemerkungen „Über Schriftsteller und Stil" von beiden Sprachen sagt: „Der Franzose reiht seine Gedanken in möglichst logischer und überhaupt natürlicher Ordnung aneinander und legt sie so sukzessive zu bequemer Erwägung vor, damit dieser einem jeden derselben seine ungeteilte Aufmerksamkeit zuwenden könne. Der Deutsche hingegen flicht sie ineinander zu einer verschränkten und nochmals verschränkten Periode, weil er sechs Sachen auf einmal sagen will, statt sie eine nach der anderen vorzubringen." (Aus „Parerga und Paralipomena". 2. Bd., 28. Kap. „Über Schriftstellerei und Stil.")

Dennoch wäre falsch zu behaupten, Kleists verschrobene und komplizierte Satzkonstruktionen hätten den Sinn seines Dialogs dunkel und unklar gemacht. Im Gegenteil ist der geistige Zusammenhang der Satzglieder trotz syntaktischer Verwirrung und Unbeherrschtheit durchaus eindeutig zu erkennen, weil eben Haupt- und Nebenglieder der zähe Wille beseelt, das zu Sagende in höchstmöglicher Intensität auszudrücken. Eine gewisse Tragik liegt darin, daß sich Form und Absicht nicht entgegenkommen, sondern geradezu sich gegenseitig hemmen.

Molière beachtet beim Zusammenschluß größerer Satzgruppen die Gesetze der logischen Fügung. Wenn sich Kleist an die Vorlage anschließt, muß er sie berücksichtigen, doch wo eigne Empfindungen ihren Ausdruck suchen, läßt er sie unbekümmert außer acht. Seinem Stil sind die Gesetze der logischen Fügung fremd. Satzgruppen mit verschiedenen Gedankeninhalten treten innerlich und äußerlich unverbunden zusammen. Der Leser muß selbst den Zusammenhang herstellen, während der logische Sprachstil die gedanklichen Beziehungen auch sprachlich genau ausdrückt. Er stellt sich dabei ganz auf den Hörer ein. Die Gesetze der logischen Fügung sprechen nicht allein für rationalen Sprachstil, sondern auch für

Höflichkeit und Rücksicht gegenüber dem Leser. Molière schreibt für eine aristokratische Gesellschaft und will ihren Beifall. Kleist ist auf kein besonderes Publikum eingestellt, er ist sozusagen mit seinem Werk allein. Man vergleiche die Monologe zu Eingang des III. Aktes: Kl. III_1 1669/1698; Mol. III_1 1439—1489.

Kleist zersetzte mit seinem oben entwickelten Norm-Satz den rationalen Stil Molières. Das Ergebnis ist eine Komödie, die stilistisch ganz anders organisiert ist wie ihre Vorlage. Doch es ist zu bemerken, daß die oben formulierten Satztypen, die für beide Dichtungen charakteristisch sind, mehr oder weniger Gebilde der Abstraktion darstellen, die verhältnismäßig selten erscheinen. Rein zahlenmäßig überwiegt allerdings Kleists Norm-Satz die logische Schlußfolgerung Molières. Er stellt den zweckmäßigsten Ausdruck seiner Empfindungen dar, und ungehemmt kann Kleist ihn anwenden, da seine unmittelbare Diktion für die poetische Sprache wie geschaffen ist. Molières logische Schlußformel kommt in absoluter Reinheit selten vor. Für ihn, den Dichter, erwuchs die Aufgabe, ihre nüchterne und kahle Ausdrucksweise im poetischen Kunstwerk in „poetische“ Diktion überzuführen. Von diesen selbstverständlichen Tatsachen abgesehen, wird im folgenden der Beweis für die oben aufgestellten Behauptungen erbracht werden können.

Fassen wir die Satzbildungen beider Dramen ins Auge, dann finden wir bei Kleist die Tendenz, den im Bau einfachen und im Sinn leichtverständlichen Hauptsatz der Vorlage in ein syntaktisch kompliziertes, oft schwer verständliches Satzgefüge zu verwandeln. Doch werden nicht mehrere parataktisch gelagerte Sätze in einer verknäuelten Periode zur Subordination degradiert; sondern die Fälle sind viel zahlreicher, wo der einzelne Satz unsrem Dichter Anlaß zur Bildung eines umfangreichen Sätzekonglomerats gibt. Es schwellen zwei Hauptsätze zu einem Satzgefüge an, das vier, fünf, ja sechs Sätze enthält.

Kl. 254—257:	Mol.: 406—407:
Doch bei den Göttern allen Griechenlands	Mais, au nom des Dieux, donne moi la licence
Beschwör ich dich, die dich und mich regieren,	De parler un moment à toi.
Vergönne mir auf einen Augenblick,	
Daß ich dir offenherz'ge Sprache führe.	

Der Vergleich der Verszahlen zeigt, wie sich die Satzumfänge beider Dramen zueinander verhalten. Das Verhältnis schwankt zwischen 1:2, 1:3, und 1:4. Hätte Kleist jeden Satz der Vorlage in dem Maße erweitert, dann wäre die Satzzahl und damit auch der Umfang der Dichtung etwa doppelt, ja dreifach größer geworden. Der Vergleich zeigt ein anderes Ergebnis. Kleists Drama ist mit seinen 2364 Versen nur um ein Viertel umfangreicher als Molières „Amphitryon“, der 1943 Verse zählt. Kleist hat uns keine Übersetzung gegeben, die sich an jeden Ausdruck und jede Konstruktion der Vorlage peinlich hält. Er schrieb ein „Lustspiel nach Molière“ — so heißt es im Untertitel — und verfuhr auch sprachlich da-

bei sehr frei. Er greift beliebige Sätze auf, ändert Konstruktion und Inhalt, läßt andre unbeachtet und bringt statt ihrer eigne Gedanken zum Ausdruck. Es kümmert ihn nicht, daß dabei die logische Ordnung der französischen Tiraden gestört, ja völlig über den Haufen gerannt wird. Man vergleiche die schon als Beispiel angegebnen Stellen:
Kl. 1669—1698; Mol. 1439—1489.

Es läßt sich zahlenmäßig feststellen, wie unabhängig von der Vorlage Kleists Sprache ist. Von den 1923 Versen Molières scheiden zunächst die aus, die Kleist nicht in die eigne Dichtung übernahm. Es sind die 150 Verse des Prologs, der ein Gespräch zwischen Merkur und der Nacht wiedergibt; 50 Verse der Unterhaltung des Sosie mit Cléanthis über die Ärzte; die 4.—7. Szenen in beiden Dramen, wobei 650 Verse für Kleist und 240 Verse für Molière in Frage kommen, ebenso die letzten Szenen beider Dramen, die bei Kleist 200, bei Molière 80 Verse zählen. Nach Subtraktion bleiben für jenen 1500, für diesen 1420 Verse übrig. Nun wenden wir das bekannte Verhältnis 1:2 oder 1:3 an. Darnach hat Kleist etwa 500 Verse der Vorlage in die eigne Dichtung übernommen, die unter seiner Bearbeitung zu 1000 bis 1200 Versen anwuchsen. Die übrigen 900 der Vorlage ließ er entweder ganz weg oder sie werden in den meisten Fällen nur dem Sinne nach in ganz veränderter Diktion wiedergegeben. Demnach sind von den 2365 Versen von Kleists „Amphitryon“ 1865 eigene Produktion, während die übrigen 500, nur $^1/_5$ der ganzen Dichtung, sich eng an die französische Vorlage anschließen.

Erscheint der französische Hauptsatz in Begleitung eines Nebensatzes, der ihm entweder durch relativische Anknüpfung oder durch Infinitiv- und Partizipialkonstruktion verbunden ist, dann übernimmt ihn Kleist syntaktisch unverändert oder führt ihn in einen vollständigen Satz, gewöhnlich in einen konjunktionalen Nebensatz, über. In diesen Fällen kommt die Vorlage der eigenen Tendenz nach Unterordnung der Sätze entgegen, deshalb wird sie nicht oder nur wenig geändert. Jene für das Französische seit der Renaissance so charakteristisch gewordene Infinitiv- und Partizipialkonstruktionen sind Kleist so willkommen, weil durch sie auf engem und gedrängtem Raum viel gesagt werden kann.

Kl. 206—208:

weil es nicht
In meiner Macht steht gegen sie zu kämpfen,
Ein Andrer sein zu wollen als ich bin;

Mol. 361—362:

Et qu'il n'est pas en moi de pouvoir dire non,
Et d'être un autre que moi-même.

Selbst unscheinbare Satzteile wie Adjektive, adverbiale Bestimmungen, präpositionale Verbindungen, Pronomina, Negationspartikel veranlassen die Bildung ganzer Sätze.

Kl. 400—403:

Ich traf ihn wie der beste Büttel auch.
Nun, mag es sein. Gesündigt hat er g'nug,
Verdient, wenn eben auch nicht heut die Prügel:
Er mag auf Abschlag sie empfangen haben.

Mol. 526—527:

et sous ce traitement,
De beaucoup d'actions il a reçu la peine.

Kl. 692/93:	Mol. 767:
Du siehst, ich mäß'ge mich, Ich will geduldig bis ans End' dich hören.	Sans emportement je te veux écouter.

Jedes Satzglied, sei es Subjekt, Prädikat, Objekt, Adverb oder Attribut, sofern es nicht ein hohes Maß von Anschaulichkeit besitzt, wird durch Hinzufügen von ergänzenden und bestimmenden Sätzen in seiner Ausdrucksenergie gestärkt. Auch ganze Sätze, die sinnfällige Darstellung vermissen lassen, verwandelt er in Satzgefüge, die voll Anschaulichkeit sind. Sie wird schon durch mehrfache Wiederholung desselben Satzes erreicht.

Kl. 1030/31:	Mol. 1090:
Was nennst du über nichts? Was nennst du nichts? Was nennst du über nichts: Unwürd'ger was?	Qu'appelles-tu sur rien, dis?

Kl. 814—818:	Mol. 889—892:
Und du fragst noch! Flog ich gestern nicht, Als du mich heimlich auf den Nacken küßtest, — Ich spann, in's Zimmer warst du eingeschlichen — Wie aus der Welt entrückt, dir an die Brust?	Ne fis-je pas éclater à vos yeux Les soudains mouvements d'une entière allégresse?

Folgende Tabelle zeigt den Unterschied beider Sprachstile in Bezug auf die Zahl der Sätze, bezw. Satzgefüge.

Auf 100 Verse kommen bei:

	Satzganze	Haupt- u. Nebensätze
Kleist	50	105
Molière	70	90

Daneben veranlaßt der anschauliche Charakter des Stils die materiale Stärkung des verbalen Prädikats. Es wird zum Träger weniger eines großen geistigen, als eines großen sinnlichen Gehaltes. Denn aus dem eigentlich dichterischen Erlebnis heraus geboren und unmittelbar wiedergegeben, läßt es alles, was es benennt, wirklich sehen, fühlen und miterleben. Sein gehaltlicher Wert ist bedeutender als sein syntaktischer. In ihm speichert sich ein hohes Maß von gehaltlichen und

syntaktischen Kräften auf. Es ist das dominierende Glied im Satz. Als solches hat es das Bestreben nach isolierter Stellung. So ist seine Trennung von Objekt, Adverb, präpositionaler Bestimmung, Hilfszeitwort und Präfix zu verstehen wie sein vergleichsweise häufiges Auftreten als Intransitivum.

Kl. 1301—1303:

„Mich fester h a t der Kuß, den du ihm schenktest,
Als all die Lieb' an dich, die je für mich
Aus deinem Busen loderte, g e k n ü p f t"

Kl. 1678/79:

„Taschenspieler können uns von fern
H i n w e g, was wir in Händen halten, g a u n e r n."

Die Vorlage kennt die isolierte Stellung des Verbums nicht. Da es im logischen Satz eine untergeordnete Rolle spielt, bleibt es unbetont. Gleichzeitig hat der begriffliche Charakter des Stils eine materiale Schwächung des prädikativen Verbums, ja fast dessen völlige Ausdruckslosigkeit, zur Folge. Seine Eigenbedeutung tritt völlig zurück hinter seiner syntaktischen Funktion. Als Vermittler zwischen den Außengliedern des Satzes ist es entweder rein kopulativ sonst vergleichsweise häufig transitiv gebraucht.

Unsere Beobachtungen waren bis jetzt allgemeiner Natur. Nun haben wir im Einzelnen genauer zu verfolgen, welcher technischen Mittel sich Kleist bedient, um dem prädikativem Verbum die syntaktische und geistige Hegemonie im Satz zu verbürgen. Wir fassen zunächst sein syntaktisches Plus ins Auge, das das Verbum gegenüber dem Zeitwort der Vorlage erhalten hat.

1. Das einfache flektierte Zeitwort tritt an die Stelle der zusammengesetzten Verbformen, die
a) aus den flektierten Hilfszeitwörtern: haben und sein mit Partizipien von Hauptverben,
b) aus den flektierten Hilfszeitwörtern: sollen, wollen, können, müssen, lassen, verbunden mit Infinitiven von Hauptverben,
c) aus flektierten Formen von haben und sein in Verbindung mit dem Partizipium eines anderen Hilfszeitwortes (müssen, können, wollen) nebst dem Infinitiv eines Hauptverbums, gebildet werden.

Kl. 2013:	Mol. 1774:
So d u l d e mich als deinen Schatten mind'stens,	Souffre qu'au moins je s o i s ton ombre.
Kl. 626:	Mol. 711:
S a g ich euch dreist die Wahrheit . .	F a u t - i l d i r e la vérité,
Kl. 644:	Mol. 731/732:
Ü b t ich ein wenig	J'a i v o u l u r é p é t e r un petit.

Hilfszeitwörter, die bei Molière das Hauptverbum syntaktisch entlasten, werden gemieden. Kleist hat ihre große Zahl in seiner Dichtung stark

reduziert. Selbst da, wo sie durch die grammatische Regel legitimiert sind, in Verbindung mit Partizipialformen, bleiben sie oft weg.

Kl. 676:	Mol. 754:
Daß ich, der einfach aus dem Lager ging, Ein Doppelter in Theben e i n g e t r o f f e n	J e m e s u i s t r o u v é deux chez nous.

In diesen Fällen wird der Partizipialform eines gehaltvollen Verbums so viel syntaktische Kraft gegeben, daß sie ohne syntaktische Hilfe, d. h. ohne Hilfszeitwort, einen Satz zu bilden vermag. Doch nicht immer kann Kleists Diktion die zusammengesetzte verbale Form umgehen. Dann werden gewöhnlich die Hilfszeitwörter: müssen, sollen, wollen, können, dürfen, mögen, verbunden mit dem Infinitiv eines Hauptverbums, gesetzt. Sie sind immerhin ausdrucksvoller als die inhaltlich nichtssagenden Formen von haben, sein und werden. Aus eben dem Grunde wird auch die Umschreibung des Futurums durch das Hilfszeitwort „werden" häufig durch Umschreibungen mit einem der genannten Hilfswerben ersetzt, oder an Stelle der Bildung mit „werden" steht das einfache Präsens:

Kl. 2206/2208:

Wenn sie als Gatten ihn e r k e n n e n k a n n,
So f r a g ich nichts danach mehr, wer ich bin:
So w i l l ich ihn Amphitryon b e g r ü ß e n.

Bei Molière beobachten wir, wie er die einfache Zeit, die das Futurum im Französischen darstellt, in eine zusammengesetzte umstilisiert, indem er Umschreibungen mit aller, vouloir und devoir verwendet. Hier liegt wieder die bekannte Tendenz des nationalen Stiltypus nach symmetrischer Verteilung von gehaltlichen und syntaktischen Kräften vor:

Mol. 1916:

Chez toi d o i t n a î t r e und fils —

Ein weiteres Symptom für die syntaktische Fähigkeit des Verbums ist die Bevorzugung des Aktivs, das sich auf das flektierte gehaltvolle Zeitwort konzentriert gegenüber dem mit Hilfsverben gebildeten Passiv. Sie macht sich selbst da geltend, wo die Anwendung des Aktivs grammatisch falsch ist wie in dem Satz:

Kl. 992/993:

„Schmachvoll, wie die B e l e i d'g u n g i s t, die s i c h mir z u g e f ü g t, —

Die syntaktische Stärkung des verbalen Teils macht sich auch da geltend, wo e i n e Kopula, bezw. e i n Hilfszeitwort fähig ist, zwei und mehr Sätze zu regieren. Wohl hat in diesen Fällen das verbale Prädikat ein Minimum an gehaltlicher, dafür aber ein Maximum an syntaktischer Bedeutung. Bei Molière kommen diese Figuren relativ selten und nur aus verstechnischen Gründen vor.

Kl. 2097—2101:

Er war's
Der lügnerische Höllengeist, der mich
Aus Theben will, aus meiner Frauen Herzen,
Aus dem Gedächtnis mich der Welt, ja könnt er's
Aus des Bewußtseins eigner Feste drängen.

Auf 100 Verse kommen:

bei	Hauptverba	tempusbld. Hilfsverba	andere Hilfsverba	Bild m. Copula
Kleist	64	33	0	7
Mol.	35	33	9	30

Auf 100 verbale Prädikate kommen:

bei:	haben, sein, werden, avoir, être	wollen, müssen können, ... vouloir, falloir, pouvoir ...
Kleist	12	21
Mol.	16	17

Die syntaktische Stärkung des Verbums geht gewöhnlich mit der gehaltlichen Hand in Hand.

Der logische Sprachstil, wie ihn Molière vertritt, will, wie schon festgestellt, das prädikative Verbum auf ein begriffliches Minimum herabdrücken. Daher ist es inhaltsarm, ausdruckslos und unanschaulich. Sein unbeständiger Charakter ist eines großen Gehaltes nicht wert. Bei Kleist aber hat das prädikative Verbum neben der syntaktischen auch die gehaltliche Hegemonie im Satz. Zu einer so kühnen und weitreichenden stilistischen Umgestaltung war außer einer Verstärkung der Bedeutung eine wohlorganisierte Technik nötig; eine Technik, die weniger mit dem Verstande ausgeklügelt ist, als aus Kleists Wesen spontan hervorbricht.

1. Kopula und Prädikatsnomen, die in Molières logischem Sprachstil die Rolle des Prädikats übernehmen, führt Kleist in eine verbale Figur über.

Kl. 665:
Ich will nicht leben, Herr, belüg' ich euch.

Mol. 740:
Non, Monsieur, c'est la vérité pure.

Aufeinanderfolgende Sätze, die immerfort vom bloßen Hilfszeitwort „sein" regiert werden, läßt Kleist unübersetzt. Sein Stil sträubt sich gegen die materielle Minderwertigkeit des Wortes, das die prädikative Funktion im Satz übernimmt. Molières Verse:

Sur un haut, vers cet endroit,
Etait leur infanterie;
Et plus bas, du côté droit,
Etait la cavalerie.

bleiben bei Kleist weg.

2. Die bloße Kopula ist für eine Dichtung zu kahl und unpoetisch. Auch Molière muß sie umschreiben. Als Ersatz treten ganz blasse und

gewichtslose Zeitwörter ein, die dem Sinn nach nichts anderes sind als eine verkappte Kopula in poetischer Umschreibung. Kleists Sprachstil überwindet die Schwäche der verbalen Hälfte des logischen Satzes, indem er inhaltsreiche, flektierte Verbformen an ihre Stelle setzt, z. B.:

Kl. 465—467: Was ich dir fühle, theuerste Alkmene, Das überflügelt, sieh, um Sonnenferne, Was ein Gemahl dir schuldig ist.	Mol. 581—582: Ah, ce que j'ai pour vous d'ardeur et de tendresse Passe aussi celle d'un époux.

Ausdrucksvolle Verba bei Kleist und die entsprechenden der Vorlage: Kl. 896: wegstipitzen — Mol. 970: tirer. Kl. 263: weggaunern — Mol. 413: enlever. Kl. 246: sich nennen — Mol. 396: être. Kl. 466: überflügeln — Mol. 582: passer. Kl. 1706: verriegeln — Mol. 1498: fermer. Kl. 485: schmähen hören — Mol. 611: écouter. Kl. 289: lungern finden — Mol. 440: trouver, Kl. 67: erbeben — Mol. 225: faire trembler. Kl. 69: weichen — Mol. 228: pas pouvoir résister.

Wir wissen, daß es sich bei Kleist stets darum handelt, dem verbalen Prädikat einen möglichst großen Bedeutungsgehalt zu geben, ohne dabei den Sinn des vorliegenden französischen Satzes zu verletzen. Das geschieht, indem das flektierte Hauptverbum in die prädikative Stellung des Satzes einspringt. Bei Molière hat es wohl dieselbe sachliche Bedeutung, es wird aber aus dem prädikativen Posten verdrängt, und ein bedeutungsarmes Hilfsverbum, dem das Hauptverbum in infinitivischer oder partizipialer Abhängigkeit beigeordnet wird, tritt ein, z. B.:

Kl. 67: — — und es erbebt die Welt vor seinem Namen.	Mol. 225: Il fait trembler ses ennemis.
Kl. 999: Ich rufe deinen Bruder mir ——	Mol.: 1058: Je m'en vois le chercher.
Kl. 1024: Was? Du nahst mir noch, — —	Mol. 1086/87: Ah! ah! tu t'en avises, Traître, de t'approcher de nous !

Die Fälle, in denen das Verbum die prädikative Stellung im Satz einnimmt, sind bei Kleist ungemein häufig. Für die Form seiner Dichtung war diese Umstellung der verbalen Teile weiter nicht folgenschwer, während jedoch bei Molière die Einschaltung von Hilfsverben unter infinitivischer oder partizipialer Beiordnung der Hauptverba nicht selten aus reintechnischen Gründen geschieht. Rücksichten auf den Reim nahm die deutsche Dichtung nicht, sie ist fast reimlos. So verfuhr Kleist, der sich dieser Fessel entledigte, mit seiner französischen Vorlage sprachlich so, wie es ihm die verborgenen Gesetze seines Wesens diktierten.

3. Das prädikative Verbum des Kleistschen Sprachstils wird allein zum Träger der gesamten Bedeutungsmasse. Es bildet ein Sinnganzes ohne irgendwelche adverbiale Bestimmung. Daneben läßt die

Vorlage dem Hauptverbum wohl seinen gehörigen Ort im Satz, enteignet es aber so weit wie möglich seines materialen Charakters und überträgt ihn einer begleitenden Adverbialbestimmung. Dieser Fall der adverbialen Zuordnung der bei Kleist verbal ausgedrückten Bedeutungsmasse hat praktisch verschiedene Möglichkeiten. Die beigeordnete Bestimmung kann ein eng verwachsenes Objekt, ein Adjektiv oder eine nominale Präpositionsverbindung sein. Charakteristisch ist dabei immer, daß erst durch die adverbiale Bestimmung das Prädikat zu einem Sinnganzen ergänzt wird, z. B.:

Kl. 70:	Mol. 228:
Sie weichen — — — —	Ils n'ont pu résister, Madame, à notre effort.

Andere charakteristische Enteignungen des Verbums bei Molière sind: Mol. 366: faire des cris. Mol. 436/437: faire un récit. Mol. 764: mettre en courroux. Mol. 827: voir les chimères. Mol. 1456: donner des maledictions. Mol. 231: prendre d'assaut. Mol. 230: mettre à mort.

Kleist setzt dafür die entsprechenden flektierten inhaltsvollen Verba: Kl. 214: schreien. Kl. 286: beschreiben. Kl. 690: ereifern. Kl. 755: vorspiegeln. Kl. 1671: hinfluchen. Kl. 71: erstürmen. Kl. 70: töten.

Als Ausdruck der Stärkung des verbalen Elementes müssen wir auch das häufige Auftreten des Intransitivums ansprechen. Es ist bekanntlich die Wortart, die alle Dichtungen beherrscht, die wir „lyrisch" nennen. Verben, die Stimmungen, Gefühle, Klänge, Düfte und Farben ausdrücken, gehören zu dieser Gruppe. Kleist ist aber keine lyrische Natur, und in seiner Vorliebe für das Intransitivum erblicken wir wieder die deutliche Tendenz, die die gesamte Bedeutungsmasse im Verbum konzentriert, was durch den Gebrauch des Intransitivums schlechthin erreicht wird, da es kein finales (endliches) Objekt zu seiner Befriedigung sucht, sondern in sich das höchste Maß von Sinn und Ausdruck verkörpert.

Auf 100 Verse kommen Intransitiva:

bei	Kleist	Molière
	17	7

Die Seltenheit der Intransitiva bei Molière ist gleichermaßen ein Zeichen der Schwäche des verbalen Elementes.

4. Das Maximum an inhaltlicher und syntaktischer Bedeutung erhält das prädikative Verbum, wenn es mehrere Sätze regiert, z. B.:
Kl. 945—949:

Wir setzten uns — und jetzt e r z ä h l t e s t du
Mit kriegerischer Rede mir, was bei
Pharissa jüngst geschehen, mir von dem Labdakus,
Und wie er in die ew'ge Nacht gesunken,
Und jeden blut'gen Auftritt des Gefechts.

Die voranstehenden Ausführungen wollen nicht behaupten, die Verba der Kleistischen Sprache seien jeder adverbialen Bestimmung bar. Das wäre verkehrt. Im Gegenteil, die Begleitung des Verbums durch ein

Adverbium ist häufig. Doch fällt ihm nicht, wie bei Molière, die Aufgabe zu, das Zeitwort zu einem Sinnganzen zu ergänzen, sondern es ist 1. als verdinglichender Faktor abstrakter Vorgänge, 2. als gewissenhafter Interpret des wahren Sachverhaltes eines Vorgangs zu nehmen, wobei der sinnliche Gehalt der verbalen Partie nicht unerheblich erhöht wird. Das Adverbium trägt bestimmenden Charakter; es betont eine bestimmte Vorstellung des Dichters. Kleist hat es nicht als Dekoration aufgefaßt, nicht als „adverbium ornans"; ihm ging es mehr um das w a h r e Wesen der Dinge als um ihre Schönheit.

„Das überflügelt u m S o n n e n f e r n e".

Die Neigung, das Verbum adverbial zu behängen, ist bei Kleist weit größer als bei Molière. Doch zeigt das Epitheton ein gewisses Streben, was durch die Bedeutungsfülle des Verbums begünstigt wird, aus der adverbialen in die adnominale Stellung abzuwandern. Es ist, als ob ein Ausgleich zwischen Substantivum und Verbum geschaffen werden sollte, indem jenes Träger des bedeutenden sinnlichen Gehaltes, dieses Träger einer hohen syntaktischen Mission im Satz ist. Das Verbum zeigt die Tendenz nach isolierter Stellung, während sich das Substantivum mit attributiven Gehängen überhäuft, um sein Minus an satzbildenden Kräften gegenüber dem Verbum durch einen potenzierten Gehalt auszugleichen.

Bei Molière beobachten wir dieselbe Erscheinung. Das Epitheton wandert zum Nomen ab, mit dem Ergebnis, daß dadurch die materiale Nichtigkeit des verbalen Prädikats noch schärfer hervortritt, und andrerseits das Nomen zum alleinigen Träger des geistigen Gehaltes gestempelt wird. Daneben weist die verbale Partie, obwohl innerlich verarmt, durch die oben besprochene Umschreibungstechnik einen sozusagen poetischen Bau auf. Das gilt für eine Zeit, die vom Dichter eine uneigentliche Umschreibung dessen, was man auch eigentlich sagen könnte, verlangte. Molières Satz zerfällt somit in eine nominale Hälfte als Trägerin des geistigen Gehaltes und in eine verbale Hälfte als das eigentlich poetisch gestaltete Glied im Satz. Bei Kleist sind die Grenzen fließender.

Bei beiden Dichtern ist das Ergebnis, daß der äußere Umfang der Verbalteile in umgekehrtes Verhältnis tritt zu ihrem inneren Gewicht. Molières aufbauschende und schwerfällige Umschreibungstechnik hat eine innere Verarmung der verbalen Glieder zur Folge; während bei Kleist durch die Beschränkung auf einfache flektierte Zeitformen das Verbum gehaltlich erstarkt.

Der Eindruck des Dynamischen, der durch das Lesen der Kleistschen Dichtung geweckt wird, ist auf die Betonung der verbalen Partie im Satz zurückzuführen. Neben der Akzentuierung durch isolierte Stellung, durch Abwanderung ans Satzende, durch Spaltung in einzelne, auffallend gelagerte Teile, spielen Bildung und Art des Zeitworts bei Kleist eine bemerkenswerte Rolle. Das sprachschöpferische Genie des Dichters tritt hier oft zu Tage.

Manches Zeitwort, das im gewöhnlichen Sprachgebrauch als verbum simplex erscheint, erhält hier ein Präfix oder Vorwort, das gewöhnlich eine Bewegung ausdrückt. Etwa: hintragen — hinfliehen — hinträumen — wegstehlen — hinweggaunern.

Da sie größtenteils schon in der einfachen Form verba actionis sind, wird durch das hinzutretende Präfix oder die Präposition ihre dynamische Kraft potenziert. Dazu kommt, daß $1/3$ aller Zeitwörter verba actionis sind. Die Vorlage zählt deren nur $1/5$; ebenso sind ihr außergewöhnliche verba composita fremd. Daneben erscheinen bei Kleist verbale Formen, die ihrer Vorsilben und Präpositionen beraubt sind und dennoch einen großen materialen Gehalt in ihrem reduzierten Wortkörper bergen, etwa: Kl. 1286: flecken — Kl. 72: hallen — Kl. 1160: strahlen.

Ein weiteres Symptom für den Drang nach Bewegung und Handlung in der Sprache verrät sich in der Verbalisierung des Nominalen. Wir werden später hören, wie der Dichter sich in diesem Punkt mit der Vorlage auseinandersetzt. Zunächst sind Bildungen der Muttersprache gemeint, die nach grammatischer Regel nominal ausgedrückt werden müßten, die aber von Kleist kühn in partizipiale Formen umgebogen werden.

Kl. 333/334:

> Man g r u b den Namenszug Amphitryons
> Auf seine goldne Stirne l e u c h t e n d ein.

Kl. 2016/2017:

> Du Mensch von Erz,
> Auf einem Amboß k e i l e n d a u s g e p r ä g t.

Die Partizipialform der Gegenwart ist für die Kleistsche Sprache wie geschaffen. Sie stellt eine kompakte Form dar, ist Epitheton und Verbum in einer Gestalt, hat aktive Bedeutung, und ihr bedeutender Gehalt ist ewig gegenwärtig.

2) Das Nomen und das Wort.

Wieder steht Kleist vor der Aufgabe, sich mit seiner anders gestimmten Vorlage auseinanderzusetzen. Doch hier treten nicht dieselben schroffen Gegensätze zu Tage, die wir bei den Verbalformen der beiden Dichtungen feststellen mußten. Kleists Sprachstil legt dem Nomen, besonders dem Substantivum, nicht dieselbe Bedeutung wie dem Verbum bei, daher wird die nominale Figur oft unverändert in die eigne Sprache übernommen.

Wir kennen bereits die stark verbalisierende Tendenz der Kleistischen Sprache, die trotz der ebenso stark nominalisierenden Tendenz der Vorlage hemmungslos hervorbricht. Molières Vorliebe für das Nomen ist der tiefe Grund seiner Vorliebe für die ähnlich aufgebaute lateinische Sprache. Damit verrät diese Kunst deutlich ihre neulateinische Herkunft. Die Sprache der deutschen Dichtung bleibt davon unberührt. Kleists Stil geht eigne Wege.

In Kleists Sprache spielt das Nomen eine sekundäre Rolle. Sein statischer Grundton hindert Bewegung und Schwung, besonders wenn das Substantivum im starren Nominativ steht. Kleists Sprachstil will in dynamischem Drang die toten Punkte überwinden. Er verwendet Genetive, Dative, Akkusative, die zahlenmäßig den Nominativ überbieten. Auch der Vokativ spielt eine große Rolle. Damit arbeitet er der Starrheit des

Nomens entgegen, und ein, wenn auch bescheidenes, Maß von Bewegung wird erreicht. Viele Substantiva sind nomina actionis. Sie verraten die Vorliebe der Kleistschen Sprache für das Zeitwort.

Die französische Vorlage hat dem Nomen alle gedankliche Last aufgebürdet. Es hat die logische Hegemonie im Satz, besonders wenn es im Nominativ oder dem ihm gleichen Akkusativ steht. In diesen zahlreichen Fällen kommt ihm das mögliche Maximum an logischer und Minimum an syntaktischer Bedeutung zu. Daneben sind die Kasus Obliqui verhältnismäßig selten und auch durch ihre Bildung mit de und á + (plus) dem Nominativ syntaktisch völlig bedeutungslos. Das Dingwort ist an der syntaktischen Fügung des Satzes nur wenig beteiligt. Sein statischer Grundton wird damit aufs Schärfste betont.

Auf 100 Verse kommen bei:

	Nominativ	Genetiv	Dativ	Akkusativ	Vokativ
Kleist	33	12	32	36	10
Molière	26	21	8	56	4

Das Substantivum erhält zur Belebung von Kleist sehr oft eine attributive Begleitung, die meist als veranschaulichende Bestimmung, selten als schmückendes Beiwerk aufzufassen ist. Bei Molière ist — natürlich aus anderen Motiven heraus — die Neigung zum Schmuck relativ gering. Die attributive Begleitung des Substantivums ist hier gewöhnlich eine unentbehrliche nähere Bestimmung.

Der Bildung von nomina actionis geht Molières Sprache möglichst aus dem Weg. Er zieht adjektivisch abgeleitete Substantiva wie: tendresse — caresse — faiblesse — douceur vor.

Unsere Aufmerksamkeit richtet sich zunächst auf die Behandlung des adjektivischen Epithetons. Es wurde im voranstehenden Kapitel schon darauf verwiesen, daß beide Dichter weniger das Verbum als das S u b s t a n t i v u m attributiv zu behängen suchen.

Auf 100 Verse kommen: *)

	adnominal		adverbial	
bei	bestimmend	schmückend	bestimmend	schmückend
Molière	19	9	9	1
Kleist	6	18	6	7

Molière ist in der Verwendung des Epithetons sparsam. Dabei ist es, dem rationalen Stil entsprechend, häufiger bestimmend als schmückend. Seine Verwendung als schmückendes oder bestimmendes Beiwort hängt von der Person des Sprechenden ab. Redet die Dame oder der Gott, dann häufen sich die Ornantia. Aber im Dialog zwischen Cléanthis und Sosie ist ihre Zahl gering. Kleist kennt solche Unterschiede nicht. Soziale

*) Der einfachen Darstellung halber ist auf den Tabellen der Unterschied zwischen „bestimmenden" und „schmückenden" Beiwörtern zu finden, der jedoch nur für Molières Sprache zutrifft, während bei Kleist anstelle des „schmückenden" das „v e r a n s c h a u l i c h e n d e" Beiwort, das weniger d e k o r a t i v e n Charakter trägt, zu setzen wäre.

Schichten durch so äußerlich merkbare sprachliche Mittel — übrigens eine ganz feine, einfache Art naturalistischer Darstellungsweise — zu kennzeichnen liegt ihm und seiner Zeit nicht mehr. Seinen Sosiasszenen entzieht Kleist die rhythmische Beschwingtheit, das hohe Pathos, das erlesene Wort; statt dessen bringt er gewöhnliche Redeweise, so weit es der poetische Charakter zuläßt, kurzatmige Verse und den derben Ausdruck. Das sind tiefer fundierte, keine zahlenmäßigen Unterschiede mehr, wodurch er in der Diktion beide Gesellschaftsklassen kennzeichnet.

Auf 100 Verse kommen:

bei	Im Dialog zwischen Alkmene und Jupiter:		Im Dialog zwischen Cléanthis und Sosie:	
Kleist	1 best. Epth.	16 schm. Epth.	3 best. Epth.	9 schm. Epth.
Molière	15 „ „	16 „ „	14 „ „	1 „ „

Molières Ornantia sind reichlich farblos. Sie bleiben ganz konventionell und allgemein. Die Sphäre, in der sich die Epithetik bewegt, ist aus folgenden Adjektiven zu beurteilen: cher — grand — triste — tendre — petit — belle — charmant — fâcheux — aimable.

Wir sehen: die französische Dichtung ist über ein bescheidenes Maß dekorativer Auffüllung nicht hinausgegangen.

Die Nachstellung des Adjektivs, die wir hier meist feststellen, ist wieder ein Zeichen der rationalen, der reflektierenden Sprache. Zur Regel wurde die Nachstellung der unterscheidenden Adjektiva in diesem Jahrhundert der „raison". Die affektische Voranstellung des Epithetons ist selten.

Anders liegen die Dinge bei Kleist. Sein Sprachstil ist ausgesprochen malend und in die Tiefe dringend. Gerade die attributiven Satzteile sind hier die eigentlich repräsentativen. Die Ausbeutung dieser Tendenz erreicht bei Kleist zuweilen ihren Höhepunkt. Neben äußerst ausdruckswütigen attributiven Beiwörtern, die den Sinnen- und Gefühlswert des Hauptwortes maßlos steigern, wie:
Kl. 1258: „Des Ein- und Ein'gen Züge"; K. 1399: „Das Glockenspiel der Brust". Kl. 1296: „liebeglühender Busen"; Kl. 1303: „Der Tage fliehender Reigen"; Kl. 1308: „Zehn Toden reicht ich meine Brust". Kl. 1428: „Der felszerstiebten Kataraktenfall". Kl. 1444: „Des Blitzes zuckende Verzeichnung"; Kl. 1499: „tausendfache Seligkeit". Kl. 1515: „Sein ungeheures Dasein". Kl. 1730: „Sausende Gesandtschaft". Kl. 1788: „Die Empfindung, die glühende, der Rache" usw., stehen attributive Beisätze. Diese werden, es wurde schon gesagt, auch von Molière häufig angewandt; doch hier sind sie unentbehrlich zur allgemeinen Bestimmung des substantivischen Nomens. Bei Kleist schwingen auch sie sich zur expressiven und imitativen Aufschwellung des Dingworts empor. Molière greift zum epithetischen Nebensatz als Rationalist, der dem, was er sagt, eine Erklärung beigibt, und weil er vorzieht, das Substantivum, den Träger der gedanklichen Last, isoliert und ohne direkte attributive Begleitung darzustellen.

Bei Kleist liegt im attributiven Nebensatz das Bestreben, viel und mehr zu sagen, was zum bloßen Verstehen nötig ist. Nicht nur das Ding an sich, sondern dazu tausend Eigenschaften. Es wiederholt sich dabei im

Grunde, was wir bereits im Syntaktischen beobachteten, die Neigung zu Subordination und Hypotaxe, wobei wider Willen Verwirrung und Trübung des klaren Sinnes die Folge ist.

Auf 100 Verse kommen:

bei	Expressiver epithetischer Nebensatz	Bestimmender epithetischer Nebensatz
Kleist	6	1
Molière	3	10

Bevor wir im einzelnen auf die Verwandlung des französischen Epithetons durch Kleist eingehen, werden wir uns klar, welche epithetischen Figuren wir bei Molière antreffen. Er verwendet: 1. das adjektivische Epitheton, 2. das substantivische Epitheton, 3. den adnominalen Genetiv, 4. die präpositionelle Apposition, 5. den epithetischen Nebensatz.

Molières Sprachstil, der besonders auf das substantivische Nomen eingestellt ist, gibt auch dem substantivischen Epitheton gegenüber dem adjektivischen den Vorzug.

Kleist reagiert auf das vorgefundene Material verschieden:

1: Er schließt sich eng an die Vorlage an.

Beispiele:

Kl. 61: „Wie einem Mann von Herzen auf dem Feld des Ruhms!" Mol. 215/16: „Madame, en homme de courage Dans les occasions oú la gloire l'engage".

Kl. 309/310: „Und daß der Feinde Führer Labdakus von Seiner Hand gefallen," Mol. 458: „Et de nos ennemis a mis le chef à bas".

2: Kleist weicht von der Vorlage ab, besonders wenn es sich um das substantivische Epitheton,, den adnominalen Genetiv und die Präpositionelle Apposition handelt. Auch der epithetische Nebensatz wird zuweilen durch eine andere attributive Figur ersetzt. Es steht:

A: für das substantivische Epitheton:

a: ein adjektivisches Epitheton:

Kl. 950/951: „präch'ge Diadem". Mol.: 1001: „ce présent d'importance".

b: ein einfaches Substantivum:

Kl. 889: „einen Gürtel". Mol. 957/58: „noeud de diamants".

c: ein zusammengesetztes Substantivum:

Kl. 391/392: „Teufelskerl". Mol. 524: „diable d'homme".

d: ein verbaler Ausdruck:

Kl. 620 „„Doch, Herr, aus Furcht, vergebt mir, anzustoßen". Mol. 706: „Mais de peur d'incongruité".

B. für den adnominalen Genetiv:

a: ein adjektivisches Epitheton:

Kl. 1037/1039: „Wütend Weib". Mol. 1094/1096: „le courroux d'une femme".

b: ein einfaches Substantivum:

Kl. 418/419: „Krieg". Mol. 534/537: „Au revoir de ma charge".

c: ein verbaler Ausdruck:

Kl. 285/286: „beschreiben". Mol. 436: „Un récit de ses faits".

C: für die präpositionelle Apposition:

a. das einfache Substantivum:

Kl. 285/286: „den Sieg". Mol. 436: „nos faits contre nos ennemis".

b. das zusammengesetzte Substantivum:

Kl. 633: „Höllenfinsternis". Mol. 718: „les cieux d'un noir crêpe voilés".

c: verbale Umschreibung:

Kl. 699/700: „In's Tollhaus weiſ' ich den, der sagen kann, Daß er von dieser Sache was begreift". Mol. 771: „Vous avez raison, et la chose à chacun Hors de créance doit paraître".

D: für den epithetischen Nebensatz:

a: ein adjektivisches Epitheton:

Kl. 908/909: „unnatürlichen Erscheinungen". Mol. 981: „des incidents qui passent la nature".

b: ein zusammengesetztes Substantivum:

Kl. 123: „Strauchdieb". Mol. 284—286: „Certain homme dont l'encolure Ne me présage rien de bon".

3: Um das substantivische Epitheton, besonders die präpositionelle Apposition der Vorlage, zu umgehen, setzt Kleist kühne Umschreibungen, die den Text Molières nicht mehr erkennen lassen.

Kl. 766/767:	Mol. 839/40:
Weil es aus meinem Munde kommt, Ist's albern Zeug, nicht wert, daß man es höre.	Tout les discours sont des sottises, Partant d'un homme sans éclat;

In vielen Fällen ist ihm das bei Molière vorgefundene Attribut sinnlich zu schwach und nichtssagend. An seine Stelle setzt er anschauliche und ausdrucksvolle attributive Figuren.

Kl. 701/703:	Mol. 774:
Es ist gehauen nicht und nicht gestochen, Ein Vorfall koboldartig wie ein Märchen, Und dennoch ist es, wie das Sonnenlicht.	Un conte extravagant, ridicule, importun: Cela choque le sens commun; Mais cela ne laisse pas d'être.

An Stelle des Positivs steht der Superlativ:

Kl. 53/54: liebster Sosias	Mol. 210: mon pauvre Sosie
Kl. 410: theuerste Alkmene	Mol. 230: chère Alcmène".

Kleist fügt eine attributе Bestimmung hinzu, die die Vorlage nicht kennt. Er sucht hier, wie überall, die expressive Fähigkeit des Wortes zu steigern.

Kl. 603/604:	Mol. 691/692:
Und daß, mit dir nach Würden zu verfahren,	Et que pour le trafter comme je le désire,
Nur meinem Zorn ein **t ü ch t ' g e s R o h r** gebricht.	Mon courroux n'attend qu' **u n b â t o n.**

Neben dem adjektivischen Epitheton verwendet Kleist sehr häufig den adnominalen Genetiv und zwar ebenso vollkommen unabhängig von der Vorlage wie jenes. Der Dichter liebt diese Figur ihres schweren rhythmischen Gehaltes wegen. Es liegen Wendungen vor, wie:

Kl. 1424: „Beim Gesäusel der Gewässer“ = –̀ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑

Kl. 1283: „Schlamm der Sünd!“ = –́ ⏑ –́

Kl. 1330: „Des Meineids fürchterliche Rächer“.
= ⏑ –́ –̀ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Kl.: 1323: Das scheußliche Geschlecht der Wüste“.
= ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

Kl. 1428: „Der felszerstiebten Kataraktten Fall“
= ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –̀ ⏑ –́ ⏑ –́

Kl. 1318: „Meiner Seelen Weib“. = –̀ ⏑ –́ ⏑ –́

Ebenso geläufig ist dem Kleistischen Sprachstil die einfache Apposition, ebenso Trägerin des Pathos, die wir bei Molière selten antreffen. Ihm ist nur die präpositionelle Apposition geläufig, die sich bei Kleist nicht findet.
B e i s p i e l e : „Labdakus, ihr Führer“, „Zeus, der Olympische“, „Sosias, der Geschlagene“. Präpositionelle Apposition bei Molière: „Femme aux beaux et louables talents“, „Les cieux d'un noir crêpe voilés“.

Oft ist bei Kleist der Abstand zwischen Hauptwort und Adjektiv so groß, daß diesem daraus ein besonderes Akzent zufällt:
Kl. 1901: „Gedrängteste Versammlung“. Kl. 2249: „F e i l e r Bau“. Kl. 1425: „Üpp'ge Nachtigall“. Kl. 1954: „Mit seinem t r o c k n e n Bein“. (Gebein.)

Das Oxymoron, die Form der größtmöglichen Sinndistanz zwischen Hauptwort und Beiwort, kommt bei Kleist auch vor: Kl. 1145: „Lieber Lügner“.

Molière gibt dem Adjektiv keine persönliche Note. Seine Bedeutung tritt hinter der des Substantivums zurück. Es bewegt sich stets in den vorgeschriebenen Bahnen des Konventionellen ohne jede persönliche Note.

Außer mit dem adjektiven Nomen galt es für Kleist, sich mit dem geistig weit bedeutenderen Substantivum auseinanderzusetzen. Es ist in Molières Sprache d a s Wort. Es übertrifft zahlenmäßig die übrigen Wortkategorien, etwa die Hälfte aller Wörter sind Substantiva, auch gehaltlich hat es vor allen übrigen Wortkategorien ein hervorragendes Plus. In ihn konzentriert sich der geistige Gehalt der französischen Dichtung. Das Verbum charakterisierten wir als gehaltlich nichtssagend, das adjektivische Nomen erschien uns inhaltlich reicher, aber es verblaßt

vor dem materiellen Gehalt des Substantivums, das uns den Blick auftut in die Welt des „courtisan“ und des „bel esprit“, das uns als einzige Wortart klar und eindeutig die geistig-ästhetischen und sittlichen Tendenzen jener Epoche aufreißt.

Wir werden uns zunächst wieder allgemein über den substantivischen Wortbestand der beiden Dichter orientieren.

Molières Sprachschatz ist auffallend klein, ein besonderes Kennzeichen jedes klassizistischen Stils. (Von 100 Substantiven sind 50 einmalige Bezeichnungen, die übrigen schwelgen in Wiederholungen. Einige Wörter wie „amour“, „honneur“, „epoux“, „amant“ gestatten sich ein zehnfaches Auftreten.) Hinzu kommt, daß die wenigen Ausdrücke, die diesem Sprachstil zur Verfügung stehen, bedeutungsarm sind. Die Menge der Abstrakta ist größer als die der Konkreta. In unserem Stück gehören sie besonders der erotischen Sphäre an, und zwar der gehobenen und feinen. Sie bewegen sich stets nur in dem galant-aristokratischen Rahmen, den die vornehme Gesellschaft der Zeit dem Dichter des Hofes absteckte. Hierbei tut sich sogar ein synonymischer Überfluß kund, der sich in paarigen Formeln, wie „amour et tendresse“, freudig bezeugt. Diese Dichtung ist von aristokratischem Purismus erfüllt, der sich in der gehobenen und gewählten Sprache kundtut, der die Ausdrücke des alltäglichen verachtet und sich in gesuchten und gepflegten Worten ergießt. Mit dem verfeinerten Ausdruck wird auch sein Gegenstand in eine ideale Welt versetzt. Urwüchsigkeit und Natürlichkeit spielen keine Rolle. Das konventionelle Wort dominiert. Es heißt nicht mehr „matin“, sondern „la pointe du jour“, für „amour“ müssen „feu“ und „flamme“ eintreten, anstatt „homme“ steht „âme“. „La jalousie“ ist nun „un mouvement jaloux“, und „le voleur“ gar „un certain homme dont l'encolure ne présage rien de bon“. Kleist hat diese umständliche Umschreibung mit „Strauchdieb“ wiedergegeben.

Gegen diesen gepflegten Sprachstil, der der realen Welt der Dinge eine ideale Welt der Dichtung entgegenstellt, stürmt Kleists auf ganz andere Ziele gerichtetes Sprachgenie an. Ohne ihm einen Vorwurf zu machen, muß man sagen, daß Kleist die fein gewebten, unendlich idealisierenden Sprachfiguren der Vorlage, wenn nicht mit böswilliger, so doch mit rücksichtsloser Hand zerstört hat, eben weil er Gleichwertiges zu geben vermochte. Eine andere Sprache, damit eine andere Welt, treten an ihre Stelle, die, wenn man will, höhere dichterische Werte bergen mag. Hier herrscht die einmalige Bezeichnung, deren Wert von ihrem sinnlichen Gehalt abhängt. Der Armut an anschaulichen Ausdrücken antwortet Kleist mit der Kraft und Lebensfülle seines Wortes. Originelles und Urwüchsiges kommt zu seinem Recht, ebenso alle Ausdrücke, die farbig und griffig sind, somit auch Mundartliches und Volkstümliches. Drastische Äußerungen, die die Vorlage peinlich meidet, wendet er unbekümmert, ja gern, an. Die Beschneidung sprachlicher Wucherungen liegt ihm fern, gerade sie empfindet er als saftvoll und lebensprühend. Jedes sinnlich frohe, malerische Wort ist ihm kostbar. Ob es der gehobenen oder der gewöhnlichen Sphäre angehört, ist gleichgültig. So entsteht eine sehr anschauliche, ausdrucksschwere, doch im Sinne Molières uneinheitliche Sprache.

Die gewollte Beschränkung auf das konventionelle Wort ist ein Grund für Molières erstaunliche Wortarmut. Um der geforderten Kunstsprache Genüge zu leisten, mußte er sich mit den verhältnismäßig wenigen nud dazu blassen Ausdrücken der gehobenen Sprache begnügen. Warum hat er nicht dieser Armut durch die planmäßige Verfertigung neuer Bildungen entgegengearbeitet? Mit demselben Mittel suchten die Dichter hundert Jahre vor ihm das Problem zu lösen. Aber Molière war es als Sohn des 17. Jahrhunderts nicht gestattet. Hier liegt der andere Grund seiner Wortarmut. Seine Zeit war sprachlichen Neubildungen abhold. Man stand einem jungen, selbstgeprägten Wort skeptisch gegenüber. Nur das alte, das seine Wurzeln im Lateinischen hatte, das eine Tradition und eine Entwicklung aufwies, war geachtet. So blieb dem Dichter nichts übrig, als mit der geringen Zahl der gesellschaftlich zugelassenen Wortwurzeln zu arbeiten. Das Werk zeigt bei aller Beschränkung den Meister.

Für Kleist lagen die Verhältnisse besser. Zeit und Persönlichkeit waren andere. Das Standesbewußtsein im gesellschaftlichen und in Folge davon im sprachlichen Leben war schon erschüttert. Diese Zeit empfand weniger den Zwiespalt von hoch und niedrig, als das Jahrhundert von Louis XIV. Dazu kam, daß es nicht im Sinne Kleists lag, zu prüfen, ob ihm die proletarische, die bürgerliche oder die aristokratische Sphäre das geeignete Sprachmaterial lieferte. Für seine Sprache kommen soziale Rangunterschiede nicht in Frage, hier sind andere Werte maßgebend. Ihm liegt die Ausbeutung eines großen, reichen Wortschatzes frei. Das ist der Grund für den formalen und materialen Reichtum seiner Sprachgewalt. Hier dürfen Kräfte und Säfte hervorquellen, die die Sprache der Vorlage ängstlich mied. Ja, der ausdruckswütige Dichter ging oft zu weit. Aber wer wird ihm allzu drastische und geschmacklose Figuren vorwerfen, im Hinblick auf die positiven Effekte, die diese wunderbare anschauliche Sprache im Leser auslöst?

Der Reichtum wird noch gemehrt durch eigene Neubildungen. Außer zahlreichen Kompositas sind es solche, die durch Hinzufügen oder Weglassen einer Vor- oder Nachsilbe entstehen. Auch metrische Gründe veranlassen Neubildungen. Z. B.: die Vergleichung — gedrängteste Versammlung — tausendäugig — urschnell — urgemäß — fernhintreffend. Seine Ausdrucksleidenschaft macht ihn zum Sprachschöpfer.

Kl. 1897/98: Ich zürne nicht, wenn zwischen mir und ihm
Hier die Vergleichung an sich stellen soll.

Kl. 1901/1902: Und in des Volks gedrängtester Versammlung,
Aus wessen Blut ich stamme, darzutun.

Kl. 2098/2101: — mich — ja, könnt' er's,
Aus des Bewußtseins eigner Feste drängen.
Drum sammelt eure Sinne jetzt, und wärt
Ihr tausendäugig auch, ein Argus jeder,

Kl. 1571: So urgemäß dem göttlichen Gedanken.

Kl. 1576: Es drängt den Gott Begier, sich dir zu zeigen.

Molières Komposita sind ausnahmslos nach dem Schema: Substantivum + Substantivum gebildet: sujet de fâcherie — mot de douceur. Er ist der Typus der Zusammensetzung, wie er zu einer rationalen Sprache paßt. Klar aber steif. Ihre Zahl ist relativ klein. Das einfache Substantivum wird dem Kompositum vorgezogen. Diese Figur ist im Französischen ihrer Schwerfälligkeit wegen unbeliebt. Sie paßt sich nicht der leichten Flüssigkeit und Eleganz der Sprache an. Die Fälle sind häufig, wo Molière für das Kompositum, das einfache Substantivum mit erklärendem Attributivsatz setzt. Kleists Text bringt dafür ein Kompositum:

Mol. 158: l'heure qu'il est — Kl. 18: Mitternacht

Mol. 202: la chambre oú j'entre — Kl. 47: Audienzsaal.
en courrier

Hält sich Kleist an die Vorlage, dann übersetzt er gewöhnlich das vorhandene Kompositum nach dem gleichen Schema: Substantivum + Substantivum: Mol. 259: „le corps d'armée", Kl. 97: „Hauptkorps", Mol. 674: „mal d'opinion", Kl. 580: „Gedankenübel", Mol. 747: „aliénation d'esprit", Kl. 671: „Gehirnverrückung", Mol. 660: „femme d'honneur" und Mol. 663: „femme de bien" überträgt Kleist mit: „Frau von Ehre (u. Reputation") (Kl. 566/567), Mol. 215: „homme de courage" mit Kol. 61: „Mann von Herz". Auch wo er unabhängig von Molière arbeitet, ist ihm das Kompositum: Substantivum + Substantivum geläufig. Sein materieller und rhytmischer Gehalt ist groß: Kl. 1697: Erdenabenteuer, Kl. 2248: „Lichtglanz", Kl. 1675: Siegellösung, Kl. 2250: „Prachtwuchs", Kl. 1378: Schmerzgedanken, Kl. 1577: Sternenheer.

Zusammensetzungen mit „Götter" und „Hölle" und dem Adjektiv: „all . ." sind beliebt: Kl. „Götterkunst", Kl. 1197: „Göttersohn", Kl. 496: „Göttertag", Kl. 1284: „Höllentiefen", Kl. 633: „Höllenfinsternis", Kl. 1680: „Höllenstück", Kl. 1401: „Allmächtigen", Kl. 1404: „Allwissenden", Kl. 1406: „Allgegenwärtigen".

Neben diesem Typus stehen Zusammensetzungen verschiedenster Art: Adjektiv + Substantiv: Kl. 1700: Langeweile; Kl. 1375: Großmut; Kl. 1713: Tollwurz; Kl. 1230: Meineid. — Verbale Form + Substantivum: Kl. 1666: Bratwurst; Kl. 1694: Lebtag; Kl. 2357: Fußgeflügelte. — Substantivum + Verbalnomen: Kl. 2050: Essenszeit; Kl. 2142: Federlesen; Kl. 533: Zeitvertreib. — Substantivum + Präposition: Kl. 92: Vortrab; Kl. 1403: Nebenbuhler; Kl. 1419: Unwillen; Kl. 1459: Abgötterei. —

Ebenso werden die adjektivischen Nomen bei Molière ausnahmslos durch Simplicia ausgedrückt. Kleist bringt mannigfaltige und kühne Zusammensetzungen: Substantivum + verbale Form: Kl. 1428: felszerstiebt; Kl. 1517: weltenordnend; Kl. 1116: goldgegraben; Kl. 1313: glanzwerfend. — Adjektivum + Adjektivum: Kl. 1202: doppeldeutig; Kl. 1140: treulos; Kl. 1135: doppelsinnig. — Adjektiv + Verbform: Kl. 1445: wohlbekannt; Kl. 1659: fernhintreffend; Kl. 1812: vollgezählt. — Substantiv + Adjektiv: Kl. 1262: schuldlos; Kl. 1509: riegelfest; Kl. 1965: wolfmäßig. — Zahlwort + Adjektiv: Kl. 2101: tausendäugig; Kl. 1398: vielgliedrig; Kl. 2288: siebenfach.

Auf 100 Substantiva und 100 Adjektiva kommen:

bei	Substantiva einfache	Substantiva zusammengesetzte	Adjektiva einfache	Adjektiva zusammengesetzte
Kleist	85	15	85	15
Molière	98	2	100	—

Es ist bemerkenswert, daß viele Adjektiva in Kleists Dichtung durch Partizipialformen ausgedrückt werden, wieder ein Symptom für die Verbalisierung des Nominalen. Kl. 2238: „Scheugebietendes Antlitz"; Kl. 2094: „Strömende Versammlung"; Kl. 2190: „Eingeknickter Federbusch".

Eine merkwürdige, in Kleists Sprache häufig auftretende Erscheinung ist das halb als Attribut, halb als Adverb angewandte Partizipium Praesentis. Dieser Wortform wird die Aufgabe zugedacht, zwei Funktionen zugleich zu erfüllen. Hier wird auf engem Raum viel und eindringlich gesagt. So liebt es der Dichter Kleist. Kl. 677: „Daß ich mir g l o t z e n d hier begegnet bin". Kl. 1220: „(Und wenn er) die Behauptung r a s e n d wiederholte". Kl. 993: „Dies ist das mindeste, was meine Ehre b l u t e n d fordern kann". Kl. 940/41: „als es — Jetzt z u c k e n d mir durch alle Glieder fuhr".

Die Vorlage gibt, wie wir erwarten, dem nominalen Adjektiv den Vorzug. Auf 50 Adjektiva kommen:

bei	nomin. Adjektiv	verbales Adjektiv
Kleist	39	11
Molière	50	—

Kleists Vorrat an Wortstämmen ist weit größer als der der Vorlage. Er konnte uneingeschränkt über den gesamten deutschen Wortschatz verfügen, er war nicht gesellschaftlich gebunden wie Molière, dem der Hof und das vornehme Paris, für die er schreibt, eine beschränkte Zahl von gesellschaftsfähigen Stämmen zuließ.*) Auch überwiegt in Kleists Sprache das anschauliche Denken. Dadurch stehen ihm die zahllosen konkreten Ausdrücke zur Verfügung, die ausschließlich Stammwörter sind, während der rationale Stiltypus, bei dem ein beziehentliches und abstraktes Denken überwiegt, weitgehend auf Ableitungen angewiesen ist, vor allem auf die Möglichkeiten, die sich bieten durch suffiktische Bildungen, aus adjektivischen und verbalen Stämmen und die Substantivierung des Infinitivs. Es erscheinen Ableitungen wie: caresse — douceur — étonnement — ouvrage — poltonnerie. Auch der substantivierte Infinitiv ist ein bezeichnendes Merkmal für den abstrakten Stil und die Nominalisierung des Verbalen. Er ist seinem Charakter nach eine verallgemeinernde Bildung, eine lässige, gemeinplätzige Figur, die meist in Verlegenheit anstatt eines gut treffenden Hauptwortes gewählt wird und die von Kleist in eine verbale Form übergeführt oder umschrieben wird.

---

*) Man vergleiche dazu die Bemerkungen über Molières Stil in Hans Heiß' Buch „Molière", Leipzig 1929, ebenso den Aufsatz von Dr. Bernhard Groethuysen: „Die französische Gesellschaft", in Frankreichkunde, Teil II 1930, S. 100 ff.

Mol. 291:	Kl. 129:
„Veut-il qu'à l'étriller ma main un peu s'applique?	„Soll hier vielleicht mein Stock ihm dazu tanzen?

Ableitungen und substantivierter Infinitiv gestalten die Sprache abstrakt und mittelbar. Viel spontaner wirkt Kleists Sprache durch ihren Reichtum an Simplicia und Urwörtern. Auch bei ihm beobachten wir eine Fülle von Ableitungen, teils bekannter, teils ungewöhnlicher Natur. Doch sie sind nicht aus Not und Zwang gewählt, sondern entspringen dem Überfluß an Ausdrucksmöglichkeiten und der Ausdrucksleidenschaft ihres Verfassers. Ihm ist der Sinnenwert eines Wortes nie groß genug, er sucht ihn zu steigern durch Anhängen und Weglassen von Präfixen oder Suffixen. Wir stoßen auf Bildungen wie: Kl. 87: erzittern; Kl. 496: durchleben; Kl. 905: Entgeisterung; Kl. 1191: „verzeichnen"; Kl. 2244: hingeifern; Kl. 2289: „unerschütterlich".

Auf 100 Nomen kommen:

bei	Simplicia	Ableitungen
Kleist	87	13
Molière	67	33

Die Ableitungen haben ihre natürliche Domäne unter den Abstrakta, besonders den Bezeichnungen für Zustände und Bewegungen des Gemüts. Bei Molière: allégresse — tendresse — amusement — étonnement — émotion — confusion — embarras — jalousie — furie und andere. Bei Kleist: Gefühl — Seligkeit — Empfindung — Offenbarung — Anbetung — Huldigung — Traurigkeit — empfindlich — zerknirscht — grimmig — verliebt — und andere.

Aus dem starken Sinnenwert des Kleistischen Wortes folgt sein hohes Maß an Bestimmtheit und Einmaligkeit. Die Verbegrifflichung des Stils bei Molière, die das Nomen begünstigt, bedeutet jedoch nicht ohne weiteres auch dessen logische und sachliche Präzision. Im Gegenteil, es kommen neben den erörterten Formen stilistische Figuren vor, deren Wesen und Aufgabe es geradezu ist, das geringe Maß an Bestimmtheit und Ursprünglichkeit, die das Molièresche Einzelwort noch besitzt, zu verwischen, indem sie es gehaltlich durch Eingliederung in eine Gruppe völlig enteignen. Dieses Mittel ist die zweigliedrige Formel: Zwei Synonyma, verbunden durch eine einfache Konjunktion wie: et — ou — et que — et que; et — et; ni — ni; z. B. „l'amour et la tendresse", „de trouble et de souci", „la paix et la douceur".

Diese Formel ist alt. Auch der Lutherschen Sprache ist sie geläufig, z. B. „Creutz und Leyde". Sie hat den Charakter der Enteinzelung und Kollektivierung. Denn das einzelne Wort ist immer bestimmter als mehrere, die synonym dasselbe sagen. Ein Wort bezeichnet, mehrere umschreiben. Verstärkt wird diese Verbindung, und auch das zeigt ihren archaischen Charakter, noch durch Reim und Alliteration. (Man denke an die uralte deutsche Rechtsformel: „Haus und Hof"; oder an: „Stein und Bein"; „Kind und Kegel"; „Mann und Maus".) Molière kennt nur die logische Uebereinstimmung zweier Ausdrücke, nicht die akustische.

Dreigliedrige Formeln dieser Art kommen bei ihm nicht vor. Mehr als dreigliedrige Formeln, wie wir sie bei Kleist finden, haben schon einen

anderen Charakter, sie zählen zu den Häufungen und sind ein Stilmittel, das Molière fremd ist. Nur einmal wendet er es an und zwar bewußt im Hinblick auf seine illustren, allzu anspruchsvollen Zuhörer. Hier spricht einmal sein Herz und nicht sein Verstand. Es ist die Klage des armen Sosias, in die der Dichter und alle unglücklichen Diener großer Herren einstimmen könnten:

Mol. 172/173:

Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froideur,
Dès qu'ils parlent (die Herren), il faut voler.

Der ausdruckswütige Kleist liebt konkrete Wortmassen, die asyndetisch zu Geschwadern geballt über die Zeilen stürmen.

Kl. 1906—1909:

Mein soll er Thebens reiche Felder alle,
Mein alle Herden, die die Triften decken,
Mein auch dies Haus, mein die Gebieterin,
Die still in diesen Räumen waltet, nennen.

Die Wirkung beruht auf der dynamischen Wucht der Masse, auf dem bewegten Auf und Ab der rhythmischen Wellen, nicht so sehr auf dem logischen Gewicht der Einzelglieder.

Überall finden wir bei Molière in Wortbildung und Wortgebrauch die Tendenz zur Verallgemeinerung am Werke. Bewirkte schon die zweigliedrige Figur an sich eine starke Schwächung des Einzelwortes, so ist, wenn diese auch noch ihre archaische Seltenheit und Sprödigkeit aufgibt, wenn sie bloßes Stilmittel wird, mittels dessen beliebige Abstrakta beliebige Verbindungen miteinander schließen und lösen können, solcher Mißbrauch nicht nur ein Zeugnis für die Entartung der alten Formel, sondern auch für die Charakterlosigkeit solcher Wörter, die ohne Widerstand sich bestimmen lassen, ihre Einzigkeit aufzugeben, um sich in einer entsinnlichten Atmosphäre einem nur verwandten Wort als synonym zu gesellen. Wenn Ausdrücke wie: ardeur et tendresse — amour et tendresse — force et amour — honneur et amour — respect et tendresse — joie et tendresse — und andere ähnliche in beliebiger Variation zueinander treten können, dann bedeutet das, daß alle diese Begriffe ungefähr gleichbedeutend geworden waren, daß keiner mehr Einzigkeit und eigne Farbe besaß, sondern, daß sie sich begnügten, allgemein und ungefähr auf einem Umkreis von Erlebnissen und Gemütszuständen hinzuweisen.

Die Art, wie Kleist in seinem „Amphitryon" die stilistische Verwandlung der zweigliedrigen Formel durchführt, zeigt, daß sein Stilempfinden gegen den Verlust an Intensität des Wortes protestiert und für die materiale Enteignung des Ausdrucks Gegenmaßnahmen trifft.

Er setzt entweder für beide Synonyma nur das eine der Substantiva und zwar das inhaltsreichere, z. B.

Mol. 607:

L'amant ait tout l'a m o u r et
toute l a t e n d r e s s e.

Kl. 481/483:

sieh! ich möchte deine Tugend
Ihm, jenem öffentlichen Gecken, lassen,
Und mir, mir d e i n e L i e b e vorbehalten.

Oder er umschreibt den zweigliedrigen Ausdruck; oder Kleist sammelt den Inhalt beider Synomya in ein gehaltvolles Zeitwort, z. B. Mol.: Ah, ce que j'ai pour vous d'ardeur et de tendresse! Kl.: Was ich dir fühle, theuerste Alkmene. Oder er läßt eine solche Stelle einfach weg.

Er übersetzt auch manchmal wörtlich; gewöhnlich, wo es sich um zweigliedrige Konkreta handelt, denn diese können die Zusammenstellung ohne besondere Einbuße an Inhalt vertragen. Denken wir an die Verbindung „Haus und Hof", wo wir gewiß eine uralte Rechtsformel haben, die aber nichts für eine Entrechtung ihrer Glieder über diese einmalige Zusammenkettung hinaus besagt.

Oder Kleist übernimmt die beiden Synonyma der Vorlage, fügt aber in der bekannten ekstatischen Weiterführung einige hinzu, sodaß ein mehrgliedriger Ausdruck die Zeile füllt:

Mol.: 1030:	Kl. 977/979:
Non, non: plus de douceur et plus de déférence.	Fahr hin jetzt Mäßigung und du, die mir Bisher der Ehre Fordrung lähmtest, Liebe, Erinn'rung fahrt, und Glück und Hoffnung hin.

Kleist hat auch, weil er unabhängig von der Vorlage arbeitet, zwei und mehrgliedrige Synonyma zusammengestellt. Sie sind anders zu deuten, als die Formeln der Vorlage. Sie sind weder Formeln noch bloße Stilmittel, sondern verkörperter Ausdruckswille. Die Mehrzahl dieser Ausdrücke fällt den Reden der Bedienten Charis und Sosias zu. Dieser klagt über den Mangel an (Kl. 20) „Rücksicht und Nächstenliebe" oder spricht von (Kl. 42) „Hauen und Schießen". Er erzählt, daß er (Kl. 643) „Die Seel' voll Furcht und Schrecken hatte", und daß er (Kl. 679) „Vor Müdigkeit und Hunger ganz erschöpft" ist. Charis bereut es, eine Frau von (Kl. 566) „Ehr' und Reputation" zu sein und beschwert sich über das geringe Maß von (Kl. 512) „Zärtlichkeit und Treue" ihres Gatten. Hier will der Dichter die Geschwätzigkeit der beiden kennzeichnen. Der zweigliedrige Ausdruck ist hier kein Stilmittel, sondern das Symptom einer unschönen menschlichen Eigenschaft. Kleist charakterisiert, das Wort trägt zur inneren Formung der Personen bei. Es verlebendigt, während Molières Formel tötet.

Die Vorlage verwendet in diesen Fällen immer nur ein Hauptwort:

Kl. 678/679:	Mol. 757:
Daß hier dies eine Ich, das vor Euch steht, Vor Müdigkeit und Hunger ganz erschöpft,	Que le moi que voici, chargé de lassitude,

Daneben finden wir bei Kleist mehrgliedrige Ausdrücke wie: Kl. 502: „Sinn und Deutung"; Kl. 1186: „Seele und Unschuld"; Kl. 976: „Treulose, Undankbare"!"; Kl. 458: „Geliebter und Gemahl"; Kl. 977/978: „Liebe, Erinnrung, Glück und Hoffnung". Es sind empathische Ausrufe, die den Gedankengang der Dichtung wenig fördern. Sie könnten vom

logischen Standpunkt aus wegbleiben. Es sind schwere rhytmische Gehänge. Es sind Konkreta und Abstrakta, die bei Kleist asyndetisch zueinandertreten. Ihre Zusammenstellung erfolgt, wie schon gesagt, ohne besondere Einbuße an Intensität des Einzelwortes. Hinter dem Wortpaar steht seine poetische Einmaligkeit, die keinen materialen Verlust duldet, die nur nach Intensität des Ausdrucks strebt. Auch die zusammengeketteten Abstrakta sind von Formelhaftigkeit weit entfernt, z. B. „Sinn und Deutung". Die Zusammenstellung ist ungewöhnlich, dazu tiefgründig. Sie ist individuell, einmalig. Ihre Elemente sind ineinander verwachsen und können nicht mit anderen Synonyma wahllos zusammentreten. Was das Einzelwort an Gehalt einbüßt, gewinnt das Ganze an tieferer Bedeutung. Auch stellt der zweigliedrige Ausdruck ein rhythmisches Gehänge dar, das die Zweiheit von innen her in eine Einheit verwandelt.

Es wurde schon auf die Häufungen hingewiesen, die ein bezeichnendes Symptom für die Ausdruckswut ihres Verfassers sind. Molière sind diese schweren Wortmassen fremd.

Kl. 2186/87:

> Tod! Teufel! Wut und keine Rache!
> Vernichtung!

Kl. 2121/2122:

> Der eine süß und rein und echt und silbern,
> Gift, Lug und Trug und Mord, und Tod der andre.

Während also Konkreta diese Zusammenstellung ohne besondere Einbuße ertragen, bedeutet sie für gewöhnlich für Abstrakta einen augenscheinlichen Verlust an Intensität. Zu diesen Worten wie „honneur — respect — amour — douleur — tendresse" gehören aber gerade die Zentralbegriffe der Molièreschen Komödie, die Wörter für Empfindungen der Liebe, des Liebesleids und der verletzten Ehre. Daß der Deutsche immer das passende Wort für diese Dinge besaß, besagt, daß er ohne weiteres Begriffe dafür hatte. Da aber Kleists Sprache bei ihrer Übertragung die Sprache der Vorlage übertrifft, so ist das ein Zeichen dafür, daß das Verständnis für jene Begriffe weit tiefer ist.

Zunächst kommt es der Kleistischen Arbeit zustatten, daß die deutsche Sprache für Gemütsbewegungen und seelische Zustände, auch für alle Arten von seelischer Erschütterung ein reiches Vokabular aufzuweisen hat. Hinzu kommt Kleists eigenes tiefes und lebhaftes Empfinden, das sich selbst sprachschöpferisch betätigte, so daß gegenüber dem unerschöpflichen — überlieferten wie selbstgeschaffenen — Reichtum seiner tragischen (und komischen) Sprache Molières beschränkter Vorrat an Worten dieser Sphäre weit zurückbleiben mußte.

Es hat vorhin schon bedenklich gestimmt, daß diese Wörter ihrer Urbedeutung schon so weit entrückt sind, daß sie fast eine synonymische Ununterscheidbarkeit erhalten haben. Ein näherer Vergleich zeigt tatsächlich, daß z. B. dieselbe Empfindung, die Kleist mit dem Wort „Liebe" oder dem Zeitwort „fühlen" bezeichnet, bei Molière wahllos mit den verschiedensten Ausdrücken wie: amour — flamme — respect — tendresse — honneur — wiedergegeben wird, eine Verwirrung der Begriffe, der Kleist durch sorgfältige Unterscheidung ein Ende gemacht hat. Das Mehr an

Individualität des Kleistischen Wortes bedeutet auch einen ebenso großen Gewinn an Intensität, deren beider Mangel gerade an den empfindlichsten Stellen der Molièreschen Komödie dem deutschen Dichter als ein Versagen erscheinen mußte. Aber schwerer ist ein Einwand, der nicht gegen den Dichter, sondern gegen sein Sprachmaterial zu machen ist, daß es dieser ganzen Kategorie von Wörtern nicht nur an Eindringlichkeit, sondern auch im bedenklichsten Maß an Würde fehlt. Molière hat wohl einen Schwall von Wörtern, aber er hat nicht, wie sein Nachbildner Kleist, ein einziges großes Wort.

Für die übrigen Wortarten genügen ein paar kurze Bemerkungen. Von Bildung und Gebrauch der Verba und Nomina war schon die Rede. Vom Pronomen machen beide Dichter reichlich Gebrauch. Bei Kleist hat das pronomen personalis den Vorzug. Dativ und Akkusativ desselben stehen häufig, ein Zeichen für seine unmittelbaren Beziehungen zu den Dingen, toten und lebendigen der Außenwelt. Sie stehen oft, wo sie der Sprachgebrauch nicht legitimiert, z. B.:

Kl. 1127: Wenn sich die rasende Behauptung wagt.

Kl. 1243: Gabst du ihn nicht, und läugnest du ihn mir.

Molières Verhältnissen zu den Dingen ist sachlich. Er verwendet mit Vorliebe das pronomen personalis der dritten Person. Gewöhnlich stehen Nominativ und Akkusativ:

il — ils	;	elle — elles
le — les	;	la — les

Die übrigen Kasus sind selten. Sie kommen nur vor, wenn sie durch die Sprachregel gerechtfertigt sind. Das persönliche Fürwort ist weniger satzbildend tätig als bei Kleist. Molière verwendet viele Demonstrativ- und Possesiv-Pronomen, gewissermaßen um einen Ersatz für das spärlich vorhandene schmückende Beiwort zu bieten. Auf 100 Pronomina kommen:

bei	Pron. Perf.	Pron. Possef.	Dem. Pron.	Pron. Perf.	Unper. Pronon
Kleist	79 Nom. 46 Dat. 17 Akk. 16	18	3	5	0
Mol.	74 Nom. 37 Akk. 37	22	4	10	6

Die Adverbialbestimmungen der Vorlage erfahren eine Umwandlung. Kleist vereinfacht die inhaltlich nichtssagenden Figuren. Entsprechend dem nominalen Charakter seines Stils, gab sie Molière in substantivischer Form wieder, z. B.:

En ce moment A cette heure	für	maintenant
En ces lieux	für	ici
En tous lieux De tous côtes	für	partout
Sans doute	für	sûr
De tous temps	für	toujours

Das Ergebnis ist, daß der äußere Umfang dieser Figuren in umgekehrtes Verhältnis tritt zu ihrem inneren Gewicht. Es liegt eine stilistische Schwerfälligkeit vor, die Molière nicht meidet. Gilt es doch, jene stilistische Tendenz, nämlich die Betonung des Nomens, zu verfolgen. Kleist empfindet ihren geringen Inhalt mehr als ihre schwerfällige Extensität. Er ersetzt sie durch einfache Adverbialpartie, z. B,:

Mol. 1633/1634: „de la sorte"; Kl. 1856/57: „so".

Bei Kleist fallen uns die Flickwörter auf, die pleonastisch oder sonst höchst überflüssig die Rede füllen. Gewöhnlich kommen sie aus dem Munde von Sosias und Charis. Sie haben den Zweck, deren Redseligkeit zu kennzeichnen. Sehr oft werden sie durch den Versrhythmus bedingt. Molière meidet, bis auf das von den Bedienten gebrauchte „donc" diese unerfreulichste Gruppe von Wörtern.

Mol. 218: „Quand viendra-t-il?" — Kl. 62: „Wann denn kommt er?"

Kl. 105: „Es ist zwar nichts, und meine Furcht verschwindet".

3) Der Vers.

Der Vers der Kleistischen Dichtung ist der Blankvers; so genannt, weil er ungereimt — blank — ist. Dem Rhythmus nach ist er ein fünffüßiger Jambus. Nur einige Stellen, gewöhnlich am Ende der Szene, reimen, z. B.: Kl. 597/598; 1002/1003; 1583/84. Wenn wir dieses Versmaß mit dem der Vorlage vergleichen, müssen wir bedeutende Abweichungen feststellen. Molière wählt den „vers libre". Es wechseln ohne inneren Grund alle Möglichkeiten von Strophen- und Versbau, Reimart und Reimstellung. Der fünffüßige jambische Vers ist relativ selten. Willkürlich gebaute Verse stehen neben sehr kunstvollen. Kleists Verse reimen nicht. Die ausladenden Satzperioden fügen sich nicht in die Enge reimender Verszeilen. Die Übernahme des Reimes in die eigne Dichtung hätte jede dichterische Entfaltung gehindert. Tatsächlich hat bei Molière der drückend nahe Versschluß dieser reimenden Zeilen allem, was sich über die knappste Darstellung des Inhalts hinaus an eigentlich Dichterischem ausbreiten wollte, immer den Atem abgeschnitten. Subjekt — Prädikat — Objekt, noch eine Konjunktion oder ein unumgängliches Attribut — mehr ist in dem kargen Raum nicht unterzubringen — dann beginnt der nächste Vers, wo die variierte Wiederholung der eben ausgesprochenen Vorstellung höchstens eine Möglichkeit zur Entfaltung von dichterischem Luxus bietet, z. B. die Stelle Mol. 1272—1296, wo Alcmène denselben Gedanken nur in anderen Worten mehrfach wiederholt. Man muß eben die Umständlichkeit mit in Kauf nehmen, die dadurch entsteht, daß ein erheblicher Teil der Worte auf die bloße Wiederaufnahme der syntaktischen Konstruktion verschwendet wird. Die verhältnismäßige Kürze des Verses hat dazu noch zur Folge, daß der Reim durch seine allzuhäufige Wiederkehr alle Elemente des Verses: Ton, Satzbau, Wortstellung und Wortwahl geradezu tyrannisiert und jedes freie Ausschreiten vollends hindert. So wird er, da er alle andren Elemente des Dichterischen unterdrückt, zu

dessen einzigem Merkmal. Daher ist im gewöhnlichen Sprachgebrauch Dichten gleichbedeutend mit dem Reimefinden.

Für Kleist ist dieser Reimzwang unerträglich. Wir vergleichen als Beispiel die beiden sich entsprechenden Stellen: Kl. 793/801 und Mol. 868/879 und sehen, wie sein Vers sich Raum schuf für geistige Würde, freies Pathos und Schmuck der Rede, Raum für das dichterische Wort.

Amhitryon:

Nein, Almene,
Verzeih. Mit diesem Worte hast du Wasser
Zu meiner Liebe Flamme hingetragen.
Du hast, seit ich dir fern, die Sonnenuhr
Nicht eines flücht'gen Blicks gewürdigt.
Hier ward kein Flügelschlag der Zeit vernommen,
Und unter rauschenden Vergnügen sind
In diesem Schloß fünf abgezählte Monden
Wie so viel Augenblicke hingeflohn.

Amhitryon:

Non, Almène, à son impatience
On mesure le temps en de pareils états;
Et vous comptez les moments de l'absence
En personne qui n'aime pas.
Lorsque l'on aime comme il faut,
Le moindre éloignement nous tue,
Et ce dont on chérit la vue
Ne revient jamais assez tôt.
De votre accueil je le confesse
Se plaint ici mon amoureuse ardeur,
Et j'attendais de votre coeur
D'autres transports de joie et de tendresse.

Wortstellung und Satzbau des Kleistischen Verses werden nicht vom Reim vergewaltigt. Allein den rhythmischen Gesetzen sind hier alle übrigen Elemente des Dichterischen untertan.

Der fünffüßige jambische Vers, der Blankvers, hat zehn bzw. elf jambements naturgemäß zur Folge, daß die Cäsuren nicht in der Mitte am häufigsten sind, sondern am Anfang und Ende des Verses. Seine Schönheit leidet darunter nicht not. Er ist ein elastischer Vers, der verschiedene Figuren mühelos stellt. Die fünf Jamben bilden entweder eine rhythmische und gedankliche Einheit, wobei die Cäsur überflüssig ist, oder ein und mehrere Cäsuren wählen frei unter den natürlichen Einschnitten des Versleibes. Zahlenmäßig ist das Verhältnis 1:1. Von 100 Versen sind 50 aus einem Guß, die übrigen 50 sind durch Cäsuren gespalten, z. B.

Kl. 1210/1217:

Quält Euch mit übereiltem Zweifel nicht.
Hat nicht Amphitryon den Zug selbst anerkannt,
Als Ihr ihm heut das Diadem gezeigt?
Gewiß, hier ist ein Irrtum, beste Fürstin,

Silben. Wenn er regulär gebaut ist, befindet sich die Cäsur in der Mitte, also nach der 4., 5. und 6. Silbe. Bei Kleist hat die große Zahl der En=

Wenn dieses fremde Zeichen ihn nicht irrte,
So folgt, daß es dem Steine eigen ist,
Und Wahn hat gestern uns getäuscht, geblendet;
Doch heut ist alles, wie es soll.

Schema:

Im ungeteilten Versleib liegt ein eminent rhythmischer Vers vor, der geteilte Versleib verzichtet auf den irrationalen Effekt der flutenden rhythmischen Bewegung zugunsten der Rationalität. Er nähert sich damit dem Alexandriner, dem vielteilbaren Zwölfsilbler, der dank der Klarheit und Symmetrie seines Baues ein eminent geistiger Vers ist.

Haupt- und Nebencäsuren kennt Kleists Vers nicht. Eine Cäsur spaltet den Versleib an der Stelle, wo ein Tonganzes zu Ende ist, und ein anderes beginnt. Das gibt Spielraum zu Variationen und schaltet Monotonie aus.

Die Verbindung der Verse durch das Enjambement, die Spaltung des Verses an beliebiger Stelle, damit verbunden das Beibehalten oder Unterbrechen des rhythmischen Flusses, die Freiheit, männliche und weibliche Versausgänge willkürlich und reimlos zu gebrauchen, all das bietet eine Fülle geistvoller Möglichkeiten, nicht ganz ohne die Gefahr von Unordnung oder Verwilderung, — wo ihr nicht planmäßig entgegengearbeitet wird. Das andere Geheimnis dieses Verses liegt in seiner klaren Weiträumigkeit. Breit gelagerte anaphorische Ketten und andere ausdruckswütige Glieder, auch attributive Gehänge eilen den eröffneten Raum zu füllen und zu beleben. — Der fünffüßige jambische Vers, wie ihn Kleist handhabt, bietet demnach verschiedene Möglichkeiten: eine rhythmische — eine rationale — eine veranschaulichende. Bei Kleist sind besonders die rhythmische und veranschaulichende Füllung ausgebaut. Die rationale Fähigkeit des Verses ist vielfach gering, das zeigt besonders die schwerfällige Dialektik der Stichomythie:

Kl. 851/854:

Amphitryon:
Du scherzest. Laß zum Ernst uns wiederkehren,
Denn nicht an seinem Platz ist dieser Scherz.

Alkmene:
Du scherzest. Laß zum Ernst uns wiederkehren,
Denn roh ist und empfindlich dieser Scherz.

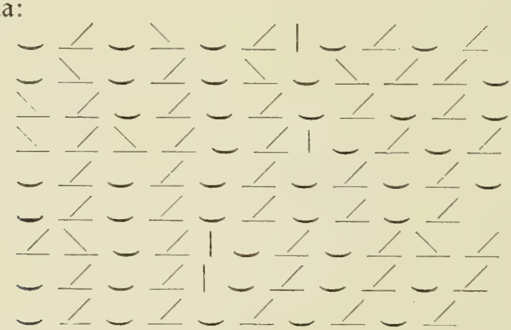
Diesen elastischen Bau des Blankverses stellt Kleist dem Vers Molières entgegen, der auf keinen gemeinsamen Grundton gestimmt werden kann. Es wirbeln in bunter Fülle alle Arten von Strophen und Vers-

bau, Reimart und Reimstellung durcheinander. Es wechseln beliebig Acht-, Zehn-, Zwölf- und Vierzehnsilbler. Der jambische Rhythmus dominiert. Daneben konstatieren wir Überwucherungen mit Anapästen, Doppeljamben, Daktylen und Trochäen. Das Ende des Verses wird häufig durch Wechsel des Rhythmus, stets durch den Reim bezeichnet. Dadurch ist das zwanglose Ineinanderfließen, das unauffällige Enjambement gehindert. (In Kleists reimlosen Vers kann von ihm rein akustisch überhaupt nicht mehr die Rede sein.) Dennoch macht Molière von den enjambierenden Versen gern Gebrauch. Willkürlich wechselt er männliche und weibliche Verse paarweise ab oder verschränkt sie kreuzweise. Auch dieser Vers gestattet geistreiche Möglichkeiten. Hinzu kommt, daß die innere Gliederung nur dem Ablauf der Gefühlsbewegung unterworfen ist, d. h. die starren symmetrischen Cäsuren an bestimmten Stellen des Verses unterbleiben, was auch die relativ große Zahl der Enjambements bedingt. Der Gefahr der Unordnung hat Molière nicht immer rigoros genug entgegengearbeitet, was er aber durch Verwendung eines flüssigen Reims jederzeit gut verdecken konnte. Wie sich der metrische Bau der Verse beider Dichter unterscheidet, zeigen folgende Stellen:

Kl. 1236/1244:

Mein Herr und mein Gemahl! Vergönne mir,
Daß ich dir knieend dieses Kleinod reiche.
Ich lege treu mein Leben Dir zu Füßen;
Hast du mir diesen Stein, betracht' ihn wohl,
Mit eines fremden Namens Zug gegeben,
So küß' ich ihn vor Lust und wein auf ihn;
Gabst du ihn nicht, und leugnest du ihn mir,
Verleugnest ihn, so sei der Tod mein Los
Und ew'ge Nacht begrabe meine Schmach.

Metrisches Schema:

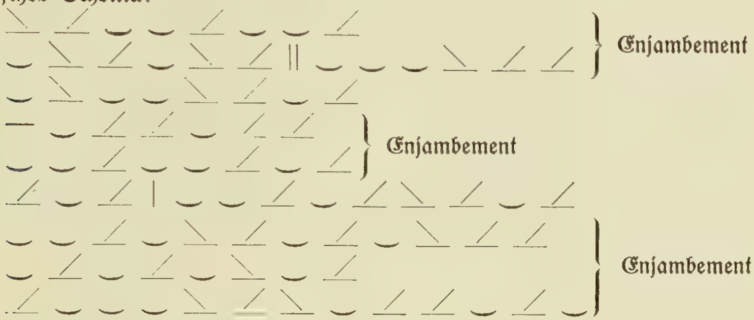


Molière 880/889:

J'ai peine à comprendre sur quoi
Vous fondez les discours que je vous entends faire;
Et si vous vous plaignez de moi,
Je ne sais pas de bonne foi
Ce qu'il faut pour vous satisfaire.

Hier au soir ce me semble, à votre heureux retour,
An me vit témoigner une joie assez tendre,
Et rendre aux soins de votre amour
Tout ce que de mon coeur vous aviez bien d'attendre.

Metrisches Schema:



Wir beobachten: An Stelle der regellosen Molièreschen Verse finden wir in Kleists Verse durchgehend jambische Quinare. Sein Dialog erhält dadurch eine wohltuende Ordnung und Straffheit. Strophe und Vers sind diszipliniert. Molière mag in den kurzatmigen reimenden Versen den leichten Ton der Komödie besser getroffen haben. Denn aus Kleists fünffüßigen Jamben spricht eher das tragische Pathos der Klage als das dezente Lächeln der komischen Situation, besonders wenn sich die Spondeen häufen. Kleists tragisch-pathetisches Gefühl schuf auch für die Komödie einen tragischen Vers, der durch spondeisierende Belastung, durch enjambierende Überflutung von Versende und Cäsur sich den ausgesprochen tragischen Versen, wie Trimeter und Alexandriner, nähert. Der Vers der Vorlage eröffnet vor allem rationale Möglichkeiten. Molière als Klassizist hat nur die dialektische Gliederung ausgebaut. Das sehen wir besonders an der geschliffenen, schillernden Dialektik der Stichomythie Mol. 910/931. Dekorative und rhythmische Möglichkeiten bietet Molières Vers kaum.

Kleists Dichtung hat, wie zu erwarten, relativ wenige ganz reguläre Blankverse, d. h. solche, die fünf stark betonte Silben mit fünf vorausgehenden unbetonten oder schwächer betonten Senkungen enthalten, wobei ein Wechsel des Metrums nicht möglich ist. Ihnen steht die große Zahl irregulärer Verse gegenüber, d. h. solche, die eine auffallende Abweichung vom Versschema zeigen. Es unterbrechen z. B. Trochäus und Anapäst den Jambenfluß, oder zwei Jamben werden in dem kraftvollen Versfuß des Doppeljambus zusammengezogen: ◡ ◡ ⁄ ⁄. Auch er kann an jeder beliebigen Versstelle stehen. Oder es häufen sich in pathetischen Stellen die Spondeen.

Auf 100 Verse kommen 12 reguläre Blankverse, die übrigen weisen Abweichungen auf, sind also irregulär. Korrektheit und Eleganz der Fügung spielen keine Rolle.

Ist die Stellung des Wortes in seinen Versen oft ungewöhnlich, so hat daneben die Wortbetonung nicht zu leiden. Tonbeugungen fehlen gänzlich. Die Senkungssilben sind ausgesucht leicht, eine Hauptbedingung für glatten Ablauf der Verse, für ungehemmtes Fluten des Rhythmus. Es überwiegen in den Senkungen schwachtonige Flexionssilben, Vor- und Nachsilben, leichte Präpositionen und Konjunktionen.

Die meisten Senkungssilben haben schwachtoniges e. Schwerere Silben werden ehestens geduldet im Auftakt und nach der Cäsur. Man beachte dagegen, wie bei Molière die Senkung oft mit schweren Silben ausgefüllt wird, was aber den glatten Ablauf der Verse nicht hindert, indem die Senkung stets die erste Silbe und die übrigen unbetonten oder schwachbetonten Teile des Wortes trifft.

Der Hiatus wird von beiden Dichtern regelmäßig durch Elisionen vermieden. Apokope und Synkope sind bei beiden häufig. Auf 100 Verse kommen bei Kleist:

Elisionen	Apokopen	Synkopen
28	22	10

Das Verhältnis von Vershebung und Wortakzent ist also geregelt. Nicht beachtet dagegen hat Kleist das Verhältnis der Hauptakzente des Blankverses — 5. oder 4. oder 6. und 10. Silbe — zum Hauptakzent des Satzes. Die Schönheit des Verses leidet darunter nicht not, seine metrische Elastizität paßt sich willig der Satzbetonung an. Die Cäsur wirkt bei Kleist deshalb so selbstverständlich, weil er sie vom Satz her mit dem nötigen Gewicht versieht, ebenso sie durch Enjambement in den Satz zu verschlingen wagt. Bei Molière wirkt die Cäsur oft hart, denn sie kommt mit der Satzbetonung in Konflikt. Der Dichter hatte sich eben den Regeln zu unterwerfen, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts und mit dem Beginn der klassischen Epoche, der französischen Dichtung auferlegt wurden. Diese trugen sämtlich dieselbe Tendenz, nämlich an Stelle der rhythmischen Gliederung der gebundenen Rede eine von dem Inhalt abhängige syntaktische oder grammatische Gliederung zu setzen. Diese bestand in einem System von grammatischen Pausen: der einzelne Vers mußte als Siegel der Korrektheit eine Pause des Sinnes im Versinnern nach der Cäsur und eine zweite etwas erheblichere Pause nach seinem Schluß aufweisen. Diese Pausen wurden der französischen Dichtung verhängnisvoll. Molière wagt schon, sie durch Enjambement in den Satz zu verschlingen, ebenso der geregelten Gliederung eine natürliche Gliederung des Versleibs entgegenzusetzen. Denn diese Pausen stimmten zunächst die Kraft des durch den Wechsel der betonten und unbetonten Silben erzeugten Versrhythmus herab, da die Tonkette desselben den Inhalt kreuzen und durchsetzen, aber nicht mit dem grammatischen Bande sich decken muß. Sie drückten ferner auf den Schwung des Satzbaues, da sie denselben in kleine und einander gleiche syntaktische Kammern einpferchten und förmliche Verrenkungen desselben herbeiführten. Wir beobachten wie Molière, um das Pausengesetz für die Cäsur und den Versschluß zu erfüllen, fortwährend zu Abweichungen von der natürlichen Wortstellung gedrängt wird. (Sie geben als besondere dichterische Freiheiten unter dem Namen der Inversionen der dichterischen Sprache von der klassischen Periode an bis zu André Chénier

ein ganz eigentümliches Gepräge.) Der Mangel an Freiheit, den Versschluß mit beliebigen Satzteilen zu besetzen, wirkte auch auf den Reim schädigend ein. Da nämlich gewisse Wortarten und Wörter vorzugsweise an das Ende des Verses gedrängt wurden, so führte dies die häufige Wiederkehr gewisser Reime d. h. Trivialität des Reimes herbei.

Das Enjambement ist, obwohl theoretisch nicht gestattet, verhältnismäßig häufig. Aber die Tendenz besteht, jeden Vers möglichst als geschlossenes Sinnganzes zu bilden. Die Fälle, wo der Satz über die doppelte Schranke von Vers und Reim hinaus bis zur Cäsur des folgenden Verses und weiter vordringt, ein Verfahren, in dem Kleist eine besondere Virtuosität entfaltet, sind selten und stehen im Verdacht, mehr aus der Not geboren zu sein als aus der Kunst elegant verschobener Deckung von Sinn- und Verseinheiten.

Auf 100 Verse kommen:

	Enjambements	
bei	2-zeilige	mehrzeilige
Kleist	14	9
Molière	12	6 (nur 3-zeilige)

Bei Molière fiel uns die grammatische und syntaktische Gliederung des Versleibes auf. Bei Kleist stellen wir seine rhythmische Gliederung fest. Rhythmische Reihe folgt auf rhythmische Reihe. Ihre Größe ist verschieden. Aeußerlich erwecken sie den Eindruck einer regellosen Aneinanderkettung; dennoch sind sie in ihrer räumlichen und zeitlichen Ausdehnung einer Regel, einem Strukturgesetz unterstellt. Es kann so formuliert werden: Ausdehnung und rhythmisches Gewicht einer Reihe verhält sich direkt proportional zu ihrer Entfernung vom Beginn bzw. vom Ende der Strophe.

In absoluter Reinheit kann dieses Gesetz bei einem geistigen Produkt selten nachgewiesen werden.

Kl. 1314/1316:

Und wär' ich Zeus, wenn du dem Reigen nahtest,
Die ew'ge Here müßte vor dir aufstehn,
Und Artemis, die strenge, dich begrüßen.

Silbenzahl:

4 : 8 : 12 : 8 : 4 = 1 : 2 : 3 : 2 : 1

Zahl der rhythmischen Glieder:

2 : 3 : 5 : 3 : 2

Die Strophe beginnt gewöhnlich mit einer relativ leichten rhythmischen Reihe: „Und wär' ich Zeus", mit 2 rhythmischen Gliedern: ◡ ` | ◡ ´. An sie schließt sich eine rhythmisch schwerere Reihe: „Wenn du dem Reigen nahtest", mit 3 rhythmischen Gliedern: ◡ ´ | ◡ ´ ◡ | ´ ` an. Nun folgt die rhythmisch schwerste Reihe, sie liegt gewöhnlich in der Mitte, „die ew'ge Here müßte vor dir aufstehn". = ◡ ´ ◡ | ´ ◡ | ´ ◡ | ´ ´ | ` ´. Es folgt das Auslaufen des rhythmischen Schwungs in leichteren Reihen: „Und Artemis, die strenge, dich begrüßen"", = ◡ ´ ◡ ◡ | ◡ ´ ◡ ‖ ` ◡ ´ ◡

wobei in der letzten und rhythmisch leichtesten die Bewegung

verebbt. In größeren Strophen finden wir zwei-, drei- und mehrmals dieses Schema. Ebenso läßt sich in der einzelnen rhythmischen Reihe dasselbe Strukturgesetz beobachten.

Kl. 1317: Geh, deine Güt' erdrückt mich. Laß mich fliehen.
= ⁄ | ∖ ◡ ⁄ ◡ ⁄ ◡ ∖ ◡ ⁄ ◡
= 1 : 6 : 4 = 1 : 3 : 2
Silbenzahl : Zahl der rhythmischen Glieder.

Viele Gruppen entfalten ihre rhythmische Fülle erst in der letzten rhythmischen Reihe.

Kl. 796/801:

Du hast, seit ich dir fern, die Sonnenuhr
Nicht eines flücht'gen Blicks gewürdigt.
Hier ward kein Flügelschlag der Zeit vernommen,
Und unter rauschenden Vergnügen sind
In diesem Schloß fünf abgezählte Monden
Wie so viel Augenblicke hingeflohn. } letzte rhythmische Reihe

Wir sehen, Satzstellung und Wortwahl bei Kleist sind vom Rhythmus beherrscht. Es ist eine innere Not, die verschrobene Konstruktionen und logische Unklarheit hervorruft, um dem rhythmischen Gesetz gerecht zu werden. Bei Molière werden wir finden, wie der Reim den Satz und das Wort tyrannisiert, also ein äußerliches verstechnisches Moment, das den Dichter zu sprachlichen Entgleisungen veranlaßt. Hier geht es um Rationales, dort um Irrationales.

Vom Vers dürfen wir bei beiden Dichtern dasselbe behaupten wie vom Satz. Kleists Verse mit ihrer enormen rhythmischen Fülle sind dynamisch, während Molières Vers nach Ruhe und Glätte strebt und den peitschenden Rhytmus meidet.

Kleist war unbefangen genug, sich nicht an Regeln zu stoßen. Im „Amphitryon" fährt er nicht mit ängstlicher Hand eine fremde Handschrift nach. Seine Überlegenheit über die sprachlichen und metrischen Mittel erlauben ihm, frei über einen selbstgeschaffenen Raum zu disponieren. Sein Übersetzen geht nicht Vers für Vers, sondern strophenweise und mehr dem Sinn nach, langatmig, ausholend und nicht gewissenhaft. Auch hier erkennen wir den antirationalen Geist, der verschwenderisch, maßlos aus dem Vollen schöpft. Wir haben es schon bei der Analyse des Satzbaus festgestellt: Aus Molières Satz und Vers spricht ein wägender Verstand, teilend, gliedernd, spaltend. Man muß sich einmal klarmachen, wieviel sprachliches und dichterisches Talent dazu gehört, um Vers- und Strophenbau eines Dichters wie Molière, des Repräsentanten der klassischen Epoche der französischen Dichtkunst, beiseite schieben zu können, um an ihre Stelle einen neuen, gleichwertigen, wenn nicht überlegenen, Vers zu setzen. Es gehört der große Atem eines Dichters wie Kleist dazu, aus Versen, die die Tendenz nach Einzeiligkeit zeigen, solche zu bilden, die über mehrere Zeilen hinaus wie aus einem Guße gebildet sind. Der Ausdruck dafür ist das Überfluten der Cäsur sowohl in der Mitte als am Ende der Zeile bis zu deren völligem Verschwinden. Die rhythmische Spannung wird hier straffer, die rhetorisch-pathetische Füllung praller. Diesem Pathos ist das Gehäuse des Zehnsilbers zu eng, es sucht sich in dreißig-, vierzig-, fünfzig-

und sechzig-silbigen Versen ein breiteres Bett. Molières dichterische Kraft ist den weitatmigen Versen nicht gewachsen. Wo er sie anwendet, meldet sich die Not, sie zu füllen. Er setzt Wörter ein, die an sich pleonastisch oder sinnlos sind, sie stehen nur um ihres Silbenwerts willen da: die berüchtigten Flickwörter:

Mol. 1278/80: „en ces occasions, Sans doute, assez"
Mol. 459/460: „enfin, de certitude"

Den Molièreschen Vers schließt der Reim. Es herrscht ein bunter Wechsel von weiblichen und männlichen Reimen vor, die entweder kreuzweise oder paarweise zusammengehören. Die Reimstelle trägt neben der Silbe vor der Cäsur den Hauptakzent. Daher ist sie meist mit klangvollen und schweren Silben oder Wörtern besetzt.

Molières Reimvorrat ist äußerst beschränkt. Einige anspruchslose Formeln kehren immer wieder, auch das ist ein stets wiederkehrendes Merkmal klassizistischer Perioden. Seltene oder künstliche Reime liegen ihm fern, wie sein Stil überhaupt alles Auffällige meidet.

Häufig vorkommende Reimwörter:

Weiblich:				Männlich:			
victoire	:	gloire	(7×)	amour	:	jour	(7×)
tendresse	:	caresse	(10×)	époux	:	courroux	(10×)
flamme	:	âme	(10×)	raison	:	maison	(11×)
maître	:	être	(10×)	ainsi	:	dit	(10×)
mystère	:	chimère	(7×)	coeur	:	douleur	(10×)

Häufig vorkommende Reime:

weiblich:		männlich:	
-esse (28×)	-ence (56×	-é (-ez; -er) (193×)	
-ie (35×)	-able (35×)	-ment (23×)	-our (20×)
		-on (33×)	-i (ix; -is -it -ie) (52×)
-age (43×)	-aître (31×)	-ion (32×)	

Die sechs häufigsten Reimendungen stellen 13% aller weiblichen und 31% aller männlichen Reime.

Auf 100 Verse kommen Versausgänge:

bei	weibliche	männliche
Kleist	54	46
Molière	46	54

Reimlos und vorzüglich mit weiblichem Versausgang trägt Kleists Vers die rhythmischen Schwingungen ins Unendliche. Molières reimender Vers mit vorwiegend männlichem Ausgang ist gedrungener und bestimmter.

Molière hat den Reim in seinen akustischen Möglichkeiten nicht erfaßt. Von einer Empfindlichkeit für klangliche Reize finden wir keine Spur. Eine gewisse Musikalität ist dem Reime nicht abzusprechen. Sie ergibt sich von selbst aus dem vorhandenen Vokalreichtum der französischen Sprache. Seine Dichtung ist auch in Satzstellung und Wortwahl von der Reimnot beherrscht. (Bei Kleist stellten wir den starken Einfluß des Rhyth-

mus auf beide fest). Für die weiblichen Reime erwiesen sich Verbalformen und Nomina als hervorragend geeignet, die mit betonter Stamm- und kurzer fast unbetonter Endungssilbe, gewöhnlich e und es, dem metrischen Gesetz genügten und eine relativ große Auswahl von Versen gewährten. Auch im männlichen Vers sind verbale Reime zahlreich, es überwiegen der Infinitiv und das Partizipium der Vergangenheit der ersten Konjugation: er und é.

Verben sind bei Molière 35½% der weiblichen, 32% der männlichen Reimwörter, das sind etwas über 33⅓% aller Reimwörter überhaupt. Bei Kleist sind 60% der weiblichen, 40% der männlichen Versausgänge Verben, das sind 50% aller Versausgänge überhaupt. Der Vergleich zeigt, daß der verbale Versausgang, vorzüglich der weibliche, bei Kleist eine größere Rolle spielt als bei Molière. Er endet gewöhnlich auf -e oder -n. Beide bestreiten 80% aller verbalen weiblichen Versausgänge und 75% der Versausgänge überhaupt. 20% bezw. 25% nehmen die Endungen -est, -et und -er ein.

Die verbalen Formen bieten dem weiblichen Versausgang eine größere Auswahl als die nominalen. Sie sind auch, wie die Betrachtung zeigt, in der Überzahl (60). Der weibliche Versausgang kommt dem fließenden Kleistischen Rhythmus entgegen. Im männlichen Schluß staut sich in der Endsilbe alle rhythmische Bewegung, der weibliche Versausgang läßt ihr ruhiges Auslaufen zu.

Da der Molièresche Vers die Tendenz hat, das Versende mit dem Satzende zusammenfallen zu lassen, muß der Dichter oft, des Reimes wegen, zur irregulären Endstellung des Verbums im Nebensatz greifen.
Mol. 530:

„Défendez, chère Alcmène, aux flambeaux d'approcher."

Auch die irreguläre Voranstellung des Prädikats vor das Subjekt ist aus reimtechnischen Gründen erforderlich:
Mol. 589/90 oder 579/80:

„Et je ne comprends rien à ce nouveau scrupule
Dont s'embarrasse votre amour".

Inversionen jeder Art treten sorglos ein, wo immer die reimtechnische Not es verlangt:
Mol. 254/256:

„Mais leur chaleur par nous fut bientôt réprimée".

Bei Kleist ist der Rhythmus für Inversion und Verschrobenheit der Konstruktion verantwortlich zu machen.

Um, wo es nötig ist, das finite Verbum ans Satzende zu manövrieren, hat Molière schon ein ungewöhnlicheres Verfahren nötig, nämlich die Einschaltung eines Hilfsverbums, die das Hauptverbum veranlaßt, als Infinitiv oder Partizipium den Schluß des Satzes aufzusuchen. Dem Dichter kommt zustatten, daß in seiner Sprache ein solches in den Nebensatz eingeschaltetes Hilfsverbum reimtechnisch nie unbequem ist, denn seine normale Stellung gefährdet nicht den zum Reim bestimmten Infinitiv. Ein deutscher Dichter hätte weit größere Schwierigkeiten. Hier würde die normale Endstellung des Hilfsverbums das reimende Hauptzeitwort bedrohen, und

eine Inversion des Hilfsverbums des Reimes wegen wäre nötig.
Mol. 315/317:

Je veux savoir de toi, traître,
Ce que tu fais, d'oû tu viens avant jour,
Oú tu vas, à qui tu peux être.

Daß die technische Not nicht der einzige Anlaß dieser Konstruktionen ist, sondern daß sie auch der syntaktischen Entlastung des finiten Verbums dient, wurde im 1. Kapitel dieser Arbeit erörtert. Ebenso konstatierten wir bei Kleist, daß die gegensätzliche Erscheinung, nämlich das Unterdrücken eines Hilfsverbums, weniger auf verstechnischen Gründen beruht, sondern seinen Grund in der Tendenz hat, dem finiten Hauptverbum neben der materiellen auch die syntaktische Hegemonie im Satz zu verleihen.

Wir sehen, daß die reimtechnischen Nöte doch in geringerem Maße an dem stilistischen Ergebnis beteiligt sind, als es zunächst den Anschein hat. Aber auch wo ihre Wirkungen bei Molière unverkennbar sind, entspringen sie einer stilgesetzlichen Disposition, der Reimfremdheit des Klassizismus.

c. Schlußbemerkungen:

Damit hat unsere Untersuchung alle Schichten der Formung durchmessen und auf ihren Ausdrucksgehalt befragt. Alle Symptome der französischen Vorlage wiesen ausnahmslos und einhellig auf einen Stiltypus hin, der stofflich als Rationalismus, formal als Klassizismus zu bezeichnen ist. Der Stiltypus der Kleistischen Dichtung kann schwer eindeutig umrissen werden. Kleist hat seine ganz anders organisierte Vorlage so umstilisiert, daß wir das Ergebnis stofflich geradezu als irrational, formal als antiklassizistisch bezeichnen müssen. Es ist selbstverständlich, daß eine solche Übertragung ihre Grenzen hat, daß sich bei weiterer Untersuchung im Einzelnen Ergänzungen und Korrekturen notwendig machen werden. Zum Teil wurde das schon angedeutet. Kein Stil zeigt sich in chemischer Reinheit wie ein Laboratoriumspräparat, in jeder Realität mischen sie die Kräfte. Aber man kann, wenn der Stil der Vorlage und die vollendete Bearbeitung gegeben sind, den Stil des Bearbeiters ungefähr ableiten.

Ich habe Kleists Stil als antiklassizistisch bezeichnet und glaube, darunter überhaupt alle Kleistischen Dramen fassen zu können, die in einer Zeit, wo die deutsche Klassik in Goethe und Schiller ihre schönsten Blüten entfaltet, und wo fast zu gleicher Stunde die neue Welt der Romantik mit neuen Werten dem Dichter die Tore öffnet, wie Produktionen eines dramatischen Genies aus einer anderen Zeit und Welt anmuten. Kleist hat wohl Shakespeare und Schiller aufgenommen, er ist mit Sophokles, den Franzosen und Lessing vertraut, er variiert z. B. unbewußt Verse der „Iphigenie" und des „Tasso", aber auch ein wörtlicher Anklang oder eine unverkennbare Nachahmung von Redefiguren der Genannten, Schillers zumal, tut in ganz anderer Stimmung und Tonart seiner Originalität keinen Abbruch. Meilenweit ist der „Prinz von Homburg" von Max Piccolomini entfernt. Penthesilea hat mit der Iphigenie nichts gemeinsam als nur den Nachhall von ein paar Worten. Sein Stiltypus ist ein eigener und steht dem klassischen unbefangen und sogar schöpferisch gegenüber. Sein Stil ist ein ausgesprochener Individualstil, der im Widerspruch steht zu

dem konventionellen Stil der französischen Vorlage und dem klassischen Stil seiner Zeit.

Ebenso falsch ist es, ihn zum Vertreter der romantischen „neuen Richtung" zu stempeln. Er tritt diesen Dichtern ebenso eigenartig und eigenrichtig gegenüber wie seinen großen fernen und unmittelbaren Vorgängern. Nachdrücklich sagt Arnim 1812 von ihm: „Wenige Dichter mögen sich eines gleichen Ernstes, einer ähnlichen Strenge in ihren Arbeiten rühmen dürfen, wie der verstorbene. Statt ihm vorzuwerfen, daß er der neuen Schule angehangen, wozu wohl kein Mensch so wenig Veranlassung gegeben wie Kleist, hätte man eher bedauern müssen, daß er keine Schule anerkannt, d. h. nur in seltenen Fällen dem Hergebrachten und dem Urteile der Kunstgenossen nachgab, vielmehr seinem Eigensinne sich in dem Zufälligen ergab, was oft das Schöne und Tiefe seiner Empfindungen entstellt. Die Festigkeit, mit der er das Schicksal seines Lebens lenkte, erklärt diesen Eigensinn sehr leicht, der sich in den Widerwärtigkeiten seines Lebens durch das Gefühl der inneren Kraft, mit der er sie ertrug, vermehrte.*)

Kleist ist ein einsames Genie, zwischen zwei Welten sich stellend. Sein Amphitryon ist zwar ein Verrat am Geist der Molièreschen Komödie — für die Schaffung eines neuen deutschen Dramas ist er eine schöpferische Tat.

III. Charakterisierung von Kleists Stil und Persönlichkeit.

Die Arbeit hat die formale Seite der Kleistischen Sprache im Lustspiel „Amphitryon" untersucht und ihre bezeichnenden Merkmale herausgestellt. Meine weitere Aufgabe ist, mit Hilfe der einzelnen Besonderheiten diesen Sprachstil zusammenfassend zu charakterisieren und darüber hinaus Wesenszüge seines Schöpfers aufzudecken. Denn die Sprache als Form ist nichts Zufälliges, vom Innenleben des Künstlers Unabhängiges, sondern es besteht eine deutliche Verwandtschaft zwischen Wesensform und Sprachform. Die wissenschaftlichen Abhandlungen, die zum letzten Inhalt von Kleists Dichtungen und Wesen vordringen wollen, zeigen, daß der Weg dorthin irgendwie verbaut ist. Alle Versuche, die seelischen Anlagen des Dichters aus dem Was des sprachlichen Ausdrucks zu erkennen, haben einen stark konstruktiven Charakter. Aber die Lösung dieses Problems gestaltet sich wesentlich leichter, wenn man das Wie des sprachlichen Ausdrucks, den Stil von Kleists Dichtung ins Auge faßt, und von da die Denk- und Fühlweise des Dichters zu erkennen sucht.

*) R. Steig: Heinrich v. Kleists Berliner Kämpfe. Berlin 1901. S. 684.

Unser Vergleich hat die Kleistischen Spracheigentümlichkeiten aufgedeckt: eine türmende und keilende Grammatik, die syntaktisch zusammengehörige Glieder erbarmungslos trennt, um eine Unzahl verwickelter Gefüge dazwischen zu pressen, wodurch der Satz eine große Spannkraft gewinnt, eine Mischung und Entmischung der syntaktischen Funktionen, ein Riesenaufwand an attributiven und adverbialen Kräften, die vorgestellte und wirkliche Eigenschaften des jeweiligen Gegenstandes wiedergaben oder nachdrücklich und unerbittlich unerhörte Bilder heraustreiben, oder in übertriebenen Vergleichen und Gleichnissen relativ einfache Sachverhalte gigantisch, verstiegen, hemmungslos aufblähen. Selbst vor der Verstümmelung des Einzelwortes schreckt dieser Stil nicht zurück, dessen Splitter wahllos irgendwo in das Gefüge eingestreut werden. Eine riesige und ausschweifende Sprache, ein willkürliches unrationelles Handhaben eines reichen Materials, ein wollüstiges Schwelgen in unerschöpflicher Fülle, nicht spielend entworfen, sondern krampfhaft und gewaltsam erpreßt, ein unausgesetztes Fortissimo und Presto. Mit unwiderstehlicher Gewalt fühlt sich der Dichter zu diesem ekstatischen Sich-Ausdrücken hingezogen. Das bedeutet kein selbstgefälliges Spiel mit Geistreichigkeiten in der sprachlichen Gestaltung, kein phantasievolles eigenwilliges Behängen mit originellen Arabesken, sondern hier verbirgt sich ein viel tiefer sitzender künstlerischer Ausdruckswille. Dieser Stil zeigt, wie Kleist auf möglichst deutliche Offenbarung eines inneren Fühlens und Denkens ausgeht. Hier erscheint eine Kunst bewußt expressiven Charakters, die mit subjektiven Gefühls- und Gedankeninhalten neue, selbsterschaffene Formen sucht und findet. Clemens Brentano sagt einmal, Kleists Personen redeten zueinander, als wenn sie taub wären. Damit meint er die laute Aufdringlichkeit, die absichtliche Anstrengung, mit der diese Sprache arbeitet. Das sinnenhaltige Wort mit seinem attributiven oder adverbialen Gehänge, von der bloßen Wiedergabe der Eigenschaft bis zur riesigen Hyperbel im bizarren syntaktischen Gebilde kann sich nicht genug tun, das gerade Auszudrückende so laut und deutlich zu sagen wie möglich. Der Dichter trägt die Farben dick auf, um die Umrisse aufs schärfste herauszutreiben, aber erreicht häufig gerade das Gegenteil: die Verwischung der Konturen. Neben dem Willen nach unbedingter Klarheit des Darzustellenden durchzieht seine Sprache der Wille nach Originalität des Ausdrucks. Kleist bezieht Worte und Begriffe auf andere als die sonst von ihnen bezeichneten Gegenstände. Damit gestaltet er gleichsam neben der objektiven Sprache eine zweite subjektive Sprache und eigene Welt, die selbsterschaffen und geboren aus echtem Künstlerwillen, sich dem Ausdrucksfuror gefügiger zeigt. Überall waltet in diesen Figuren der Wunsch, das Sprachgut selbstherrlich zu handhaben und das Wort ausdruckskräftiger, individueller zu gestalten. Aber unversehens wird das Ausdrücken wichtiger als das Auszudrückende. Das Wie bekommt die Oberhand über das Was.

Das unaufhörliche Aufdecken und Besehen neuer Seiten des jeweils Darzustellenden, das ununterbrochene Verfertigen der Gedanken während des Sprechens oder Niederschreibens (wie er den Vorgang selbst bezeichnet), die Wollust des Wortefindens, des Bilderprägens, des Sätzedrehens und -wendens, mit oft willkürlich sich dazwischen drängenden Interjektionen wie kurze Unterbrechungen, die neue Anreize liefern, immer

wieder den spröden oder willigen Sprachstoff zu kneten und zu formen, verführten den Dichter oft dazu, Einfaches und Belangloses mit übergroßer Gewalt hervorzupressen oder lang hinzuhalten, den entscheidenden wie den beiläufigen Gedanken dieselbe gewichtige Behandlung zukommen zu lassen. Bilder, Vergleiche, Eigenschaften bieten sich jedoch nicht in leichter, spielerischer Fülle, als kostbare Gehänge tragender Erfindungen und Anschauungen. Sie sind wuchtiger als diese und werden stoßweise, isoliert hervorgetrieben. Sein leidenschaftlich erregtes Denken erfaßt sie wie Anhaltspunkte, um aus der Unklarheit der innerlichen Anschauung herauszukommen. Auch sind sie nicht Bilder im Sinne in sich ruhender Einheiten, sondern gleichsam rasch erbaute und rasch zerstörte schwankende Brücken, auf denen sein Denken vorwärts stürmt. Dabei ist er immer von der Gefahr umlauert, daß das Mittel den Zweck überwuchert, daß das Gewand bauschiger fällt als für den gedanklichen Träger wünschenswert ist. Das sprachliche Gehänge verwickelt oder verhüllt oft den Gedanken, statt ihn zu verdeutlichen. Es überwuchert die Grundvorstellung und droht sie zu ersticken. Bilder und Gleichnisse sind nicht so sehr aus dem Willen nach Verdeutlichung eines sinnlichen Vorganges oder der Versinnlichung eines abstrakten Denkens hervorgegangen, vielmehr aus dem Trieb zu verstärken oder zu schwellen. Kleists Gleichnisse sind Assoziationswucherungen, die sich von den anregenden Gedanken, sie mögen sinnliche oder begriffliche sein, loslösen und ein selbständiges Leben führen, ja in vielen Fällen den Ausgangsgedanken ersticken. Das Wort ist der Sache über den Kopf gewachsen, das überstark ausgebildete Ausdrucksmittel hat sich verselbständigt. Seine Gleichnisse sind fast ausnahmslos unbändige Hyperbeln und entstanden aus der Lust am Übertreiben, Steigern und Schwellen. Wie sein ganzes Werk sind sie Erpressungen eines mehr ausdrucksstarken als inhaltreichen Ausdruckwillens an den Vorstellungsinhalten.

Ferner drängt es den Dichter unwiderstehlich zu diesen verschrobenen, kaum entwirrbaren Satzknäueln hin. Sie wirken wie gotische Schnörkel, wie barocke Knicke und Wülste, wie bizarr gestaltete Ungeheuer und erinnern, obwohl völlig anderen Absichten entsprungen, an den schwülstigen Stil mancher Dichter des 17. Jahrhunderts. Aber nirgends weist seine Sprache unechten Schwulst auf, ebenso steht die Echtheit seines Pathos außer Zweifel. Er legt ein ungeheures Gewicht auf das Gesagte, auf die sprachliche Formung seiner Vorstellungen. Es ist der Wille zum Ausdruck um jeden Preis, selbst ohne Rücksicht auf den auszudrückenden Gehalt. Kleist kann als der erste Vertreter der literarischen Schule des Expressionismus angesehen werden, sofern dieser die Dichtung als Ausdrucksgewalt schlechthin betrachtet. Um die Sprache in sich spannungsreich zu gestalten, waltet Kleist in der Satz- und Wortstellung mit eigenwilliger Rücksichtslosigkeit. Wir denken an das Zerreißen der normalen Satzgefüge, wo die Enden des Hauptsatzes durch komplizierte eingeschaltete Zwischenglieder weit auseinandergespannt werden, z. B.:

> Was gibt der Erdenvölker Anbetung
> Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?“ (1521)
> Und du, du gehst, und rufst zu einem Feste
> Im Lager mir, wo du sie triffst, die Gäste. (1584/5).

Das logische Denken würde diese Verse etwa so formulieren:

Du gehst und rufst die Gäste
im Lager, wo du sie triffst, zum Feste.

Die Wortfolge dieses Befehls ist von der Überlegung diktiert. Der berechnende Verstand sichert sich die Aufmerksamkeit des Zuhörenden bis ans Ende, indem er zunächst die bekannten Glieder aufzählt und mit der Hauptsache, dem mit Spannung erwarteten neuen Moment, bis zum Schluß wartet. Kleists pathetische Ausdrucksweise, der ein alogisches Denken zu Grunde liegt, nennt schon zu Beginn das neue Moment „Fest". Der erregte Sprecher ist derart von seiner Neuigkeit erfüllt, daß es ihm nicht einfällt, sie berechnend zurückzuhalten, sondern impulsiv herausstößt, sozusagen mit der Türe ins Haus fällt.

Ich denke auch an die trennenden Einschübe zwischen syntaktisch verbundene Worte, z. B.:

Wie, wenn du seinen
Unwillen — du erschrickst dich nicht — gereizt? (1420).

Verkündet nicht umsonst der Berg in dir
Gethürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn dir
der felszerstiebten Kataraktten Fall? (1427/29).

Fahr' hin jetzt Mäßigung, und du, die mir
Bisher der Ehre Fordrung lähmtest, Liebe,
Erinn'rung fahrt und Glück und Hoffnung hin. (977/79).

Mit den hereingeschleuderten Wortklötzen staut Kleist die anbrechende Gefühlsflut. Denn immer entspringt sein Ausdrücken dem Gefühl, der Leidenschaft, nie der Vernunft, dem begrifflichen Denken.

Im Amphitryon ebenso häufig wie in anderen Werken finden wir die Abwechslung von kurzen verhaltenen Fragen, das Hin- und Herwerfen eines Wortes zwischen den Dialog-Führenden mit ausbrechenden Ausrufen oder ausladenden Perioden. Dieses Mittel brachte Kleist zu großer Wirksamkeit. Auf diese Art hat er z. B. die Ehebruchsszene ausgemalt, wo sich der ganze Kleist der quälenden Fragen und Spannungen entlädt. Es ist die eigentümliche Dialogtechnik Kleists, das erstaunte, bald spielerische, bald drohende Aufgreifen eines Wortes aus dem Satz des Gesprächspartners, das folternde Fragen eines absichtlich versteckten oder schicksalsvoll verhüllten Geheimnisses. Es macht das Unheimliche und Spannende seiner Dialogführung aus und ist eine Grundform seines dialogischen Denkens, die sich sogar in der Syntax kundgibt.

Alkmene.
Die ausgelass'ne, in den Mund dir legte.

Amphitryon.
— Die ausgelass'ne in den Mund mir legte!

Alkmene.
Ja, in den Mund dir legte. Nun — hierauf —
Warum so finster, Freund?

Amphitryon.
Hierauf jetzt —

Alkmene.
Standen
Wir von der Tafel auf, und nun —
Amphitryon.
Und nun?
Alkmene.
Nachdem wir von der Tafel aufgestanden —
Amphitryon.
Nachdem ihr von der Tafel aufgestanden —
Alkmene.
So gingen —
Amphitryon.
Ginget —
Alkmene.
Gingen wir — . . . .

Andere sprachliche Erscheinungen offenbaren das antithetische Formgefühl ihres Schöpfers. Man wird sie zu den spannenden Gestaltungskräften der Kleistischen Sprache rechnen. In der allzutiefen sprachlichen Unterschiedenheit der Bedientenauftritte von den Szenen der Haupthandlung überspitzt sich diese antithetische Technik Kleists.

Spannungsvoll und eindrucksreich wird Kleists Sprache auch da, wo sie den tragisch-spannenden Stimmungskern nicht unmittelbar offenbart, sondern versteckt. Auch hier ist Kleists antithetisches Formgefühl erkennbar: Außen- und Innenseite der Sprache stehen gegeneinander, und aus ihrem Spannungsverhältnis entsteht jene quälend zwiespältige Stimmung, wie Kleist sie liebt. Das verdeutlichen im Amphitryon besonders die Sosias- und Merkurszenen, vor allem der Auftritt zwischen Merkur und Amphitryon (III 3), wo Merkur in Gestalt des Sosias Amphitryon foppt und diesen in Raserei versetzt, weil er durch ein leichtes, freches Geschwätz die schreckliche Lage, in der sich Amphitryon befindet, als harmlos und selbstverständlich erscheinen lassen will.

Amphitryon.
Jetzt ist es aus mit mir.
Merkur.
Geh, lieber Junge,
Du tust mir leid. Geh' lege dich aufs Ohr
Hier wohnt Amphitryon, Thebanerfeldherr,
Geh', störe seine Ruhe nicht.
Amphitryon.
Was, dort im Hause wär' Amphitryon?
Merkur.
Hier in dem Haus ja, er und Alkmene!
Geh', sag ich noch einmal, und hüte dich,
Das Glück der beiden Liebenden zu stören,
Willst du nicht, daß er selber dir erscheinen,
Und deine Unverschämtheit strafen soll.

Hier besteht eine absichtliche Diskrepanz zwischen Gesagtem und zu Sagendem, zwischen komischer Außenseite und tragischer Innenseite der Sprache, wodurch sie eine große psychologische Tiefe gewinnt und jenen Reichtum an halbversteckten, halbangedeuteten seelischen Hintergründen. Sein Humor, das zeigen alle „humorvollen" Szenen im Amphitryon, hat schon von Natur aus etwas Krampfhaftes, Hintergründisches, Tragisches.

Das epische Verweilen bei nebensächlichen Einzelheiten hat bei Kleist immer den Zweck, das Wesentliche dadurch, daß es nicht ausgesprochen wird, in beängstigender Unfaßbarkeit erahnen zu lassen. Wir denken an die Art, wie Alkmene ihrem Gatten vom Besuch des Jupiter berichtet (II 2). Die Spannung beruht hier auf der Antithese von episch-breitem Außen und dramatisch-gespanntem Innen.

Neben diesen eigentümlichen Dialogen stehen die „Bravourarien" lang hingezogene schwungvolle Reden, in die die Personen des Lustspiels, besonders Jupiter und Amphitryon, oft ganz unvermittelt ausbrechen. Auch hier versucht der Dichter, durch eine verwirrende Wortvielheit eine Stimmungseinheit zu erzeugen, eine dunkle Empfindung durch Zerdehnung in der Sprache zum Ausdruck zu bringen. Kleists Expansionsdrang braucht Anlaufsflächen, breite Räume, ein bauschiges Gewand, um sich entfalten zu können. Häufig wird die lange Rede durch knappe, ablenkende Zwischenfragen, oder Wiederholung des eben vernommenen Wortes durch den Gesprächspartner unterbrochen, oft ist es auch so, als ob dieser die Rede unterbrechen wollte, er hat es wahrscheinlich durch eine Geste angedeutet, worauf sich jedoch der Redende nicht einläßt, sondern nach Wiederholung des zuletzt hervorgestoßenen Wortes, wahrscheinlich von einer abwehrenden Handbewegung begleitet, in gesteigertem Redeschwall fortfährt. Diese Zwischenrufe oder Bewegungen des Zuhörenden hemmen den flutenden Sprachstrom, zugleich beschleunigen sie ihn auch. Ich erinnere an die Rolle, welche die Schwester Kleists bei der „allmählichen Verfertigung der Gedanken" spielt. Er schreibt in dem Aufsatz „über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden"*) den interessanten Satz: „Dabei ist mir nichts heilsamer als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wolle; denn mein ohnehin schon angestrengtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz er sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt . . . .". Es genügt dem Dichter nicht, daß sein Denken in der ihm gemäßen Form organisch natürlich sich vollzieht von außen her will er diesen Denkprozeß in seiner Eigenart gesteigert und angestachelt wissen. Ebenso ergeht es seinen dramatischen Personen. Es ist ihnen lieb, wenn der Gesprächspartner Miene macht, sie zu unterbrechen. Es ist wie eine Anstachelung ihres Ausdrucksfurors, der dann um so angeregter seinen Redeschwall ins Ungemessene steigern kann, und dadurch die Spannung, Verwirrung und Erregung des Denkens und Empfindens immer größer wird.

Die Freude am Unregelmäßigen und Spannungsreichen erkennen wir auch in der Behandlung des Verses. Er ist angelegt, wie er aus den

* H. v. Kleists Werke, 4. Bd. hgb. von Erich Schmidt, S. 75 ff.

Gebärden der sprechenden Personen hervorgeht. Im Amphitryon wie in den anderen Dramen stehen regelmäßig gebaute Blankverse neben unzähligen drei-, vier- und sechsfüßigen Jamben. Im Innern des Verses divergieren oft natürliche Wortbetonung und metrische Betonung; das Enjambement: das Zerreißen der Sätze durch das Versende ist wohl bei keinem modernen Dichter häufiger. Die Freude an zerhackten und absichtlich rauhen Versen ist groß. Alles das gibt Kleists Vers die gährende, erregte Unausgeglichenheit. Das Holprige und Gestopfte wird bei ihm ein Kunsteffekt, und doppelt hinreißend tönen die „Bravourarien" mit ihren rasch rollenden, schwungvollen Redewogen, wenn sie sich abheben von den kargen, krampfhaft hervorgepreßten oder schwerfälligen Repliken. Den Reiz der Dissonanz hat Kleist für den deutschen Dramenvers entdeckt.

Während bei Molière das Gesagte fein und sauber in metrisch abgesteckten Räumen steht, bricht bei Kleist das geschwellte Wort pochend und wallend in den rhythmisch weiten Raum ein. Kleists flutende Rhythmen haben den Amphitryonstoff in ein Horchen und Fragen verwandelt, in ein leidenschaftliches Pochen und Schwingen, in eine wunderbare üppige Fülle und Pracht gekleidet, kurz eine magische Stimmung hineinverwoben, die den flüssigen Reimversen Molières fehlt, selbst wo die Aussagen der beiden Dichter übereinstimmen. Wer nur je einige Verse aus den bedeutsamen Szenen des Amphitryon gehört hat und für das sinnliche und musikalische der Sprache empfänglich ist, muß die ungeheure Macht des Kleistischen Rhythmus gefühlt haben. Er verwandelt seine Sprache in Musik, eine Sprache, die an sich so trocken, so kühl, so knapp, so knorrig und so spröde sein kann, hier durchzittern sie Töne der reizvollsten Märchenwelt, sodaß sie zart, weich und schmiegsam klingt, andererseits das Gräßliche, Angstvolle, Schaudernde in ihren Rhythmen mitschwingen läßt. Und in diesem Rhythmus, dessen heißer Atem uns umweht, der so zart und schmiegsam, wie spröde und energisch sein kann, offenbart sich der Inhalt der Kleistischen Psyche. Die Sprache und der Rhythmus sind die Versinnlichung seiner Seele.

Zusammenfassend können wir sagen, Kleists Sprache ist Ausdruckskunst schlechthin. Ihr Verdienst ist: sie hat Erregungen, Besessenheiten, ekstatische Bewegtheiten der Seele in dichterisches Wort gebannt, die vorher stumm waren. Das hat den Blick erweitert und die Sprache bereichert.

Was läßt eine solche Sprache auf ihren Schöpfer schließen? Ihre gewaltsamen wilden Ausbrüche verraten den geborenen Einsiedler. Sie enthüllen die hoffnungslose Einsamkeit eines Herzens, das verstanden werden möchte, aber nicht verstanden wird. In seiner Grammatik und in seiner Bildersprache wie in seinen Handlungen und Charakteren begegnen wir diese angeborene Abgesondertheit seines Genies. Er selbst hat diese Einsamkeit empfunden, vielleicht nicht bewußt, die er durch Vergewaltigung, durch Überspannung, durch Verklammerung in der für ihn einzigen Möglichkeit des Sich-Ausdrückens, in der Sprache, aufzuheben suchte. Die Sprache seines Dramas verrät die rasende Begier aus sich herauszubringen, ein beladenes Inneres auszudrücken. Sie hält die Visionen eines Ekstatikers fest; sie vergegenwärtigt dramatische Phantasien von gewaltiger Einprägung und brennender Deutlichkeit eines Besessenen, eines,

der „außer sich“ ist. Auch bei ihm gehen wie bei anderen Dichtern Anschauung, Vorstellung und Wortprägung auseinander und sie zu verschmelzen gelingt ihm selten. Seine dramatische Sprache zeigt, und das gestaltet sie so hinreißend, wie gewaltsam er ihre Verknüpfung sucht. Mit seiner Bilder- und Worthochflut will er seinen Vorstellungen Wirklichkeit aufzwingen, oder auch sie soll die Wirklichkeit durch die Gewalt seiner Vorstellungen verdrängen.

Seine Sprache gibt seine Gedanken, bis in ihre letzten Folgerungen nachgehend, wieder. Das zeigt einen Grübler von pedantischer Unbedingtheit. Seine Vorstellungen malt sie in feinsten Farben und zartesten Umrissen aus und läßt daraus einen überschwenglichen Träumer von maßloser Phantasiefülle erkennen. Ein Triebmensch voll heißer Sinnlichkeit spricht aus der sprachlichen Entfesselung, worin seine ungebärdigen Wünsche schwelgen. Und seine verworrene Syntax zeigt, daß all diese Elemente nicht konzentrisch gelagert oder von einem überlegenen Willen gezügelt sind, sondern durcheinander fahren, einander gegenseitig bald aufheben, bald ablösen, bald zerstören. Man merkt, wie wenig er auch in der Sprache auf Gesetze und Forderungen Rücksicht nimmt, die außerhalb seines Ichs Geltung haben. Ganz im Gegensatz zu der französischen Vorlage, die bis in ihre sprachliche Fassung hinein den Ansprüchen der Gesellschaft möglichst entgegenkommt. Sein Können liegt im Streit mit seinem Müssen; er kann Molière gewissenhaft nachfahren, wie oft aber treibt ihn sein unbändiger Dämon, Molières kecke Grazie mit schweren Gehängen voll tiefsinnigen Ernstes zu belasten, den heiteren frivolen Komödienton in seine gewichtige und nachdrückliche Diktion zu übertragen. Wo er ein Motiv vorfindet, da ist sein erster Drang, die Vorgänge durch die Sprache zu verstärken und herauszutreiben. Seine Phantasie tendiert zum belebten Raum, zum gefüllten, ja gestopften Geschehen. Es drängt ihn, Gedanken und Empfindung wenn nicht bildhaft, so doch gebärdenhaft, gesteigert, gebläht, in den Riesenausmaßen seiner Diktion zu vergegenwärtigen, in sie hineinzuversetzen und sie recht eindrucksvoll zu zeigen. Der Sprachausdruck in handelnden und leidenden Gestalten ist für ihn, den einsam gespannten Titanen, die Lösung gewesen.

Kleists Sprache ist die Offenbarung seines Wesens. Der Dichter bildete sich nicht nach irgendwelchen außerhalb der künstlerischen Persönlichkeit liegenden ästhetischen Normen, sondern er beurteilt den Wert seiner Formen nach dem Maße, in dem „der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervorgeht“.*) Insofern ist seine Kunst selbstsüchtig und monomanisch, als sie ihre Formeln immer nur aus der Subjektivität ihres Schöpfers gewinnt. Dieser selbst wird durch die Einzigartigkeit seiner Sagung zur mächtigen Verkörperung deutscher Eigenbrödelei, nicht durch Absicht und Gesinnung, sondern von Natur. Das Gefühl für überpersönliche Stilelemente, das Gefühl etwa für die Formenschönheit im klassischen Sinn, war in dem Dichter schwach entwickelt, das beweisen die Härten, die seine

---

*) Zitat aus: „Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, H. v. Kleists Werke, 4. Bd.; hgb. von Erich Schmidt, S. 75 ff.

Sprache verunzieren. Man braucht nur an die häufigen Partizipialkonstruktionen zu denken. Diese sprachlichen Härten lassen sich schwer durch seinen dichterischen Ausdruckswillen rechtfertigen. Aber es wäre grundfalsch, auf derartige Entgleisungen tadelnd und mit Nachdruck den Finger zu legen. Jede Kunst muß danach beurteilt werden, inwieweit sie das ihr vorschwebende Stilideal zu erfüllen vermag. Kleist erfüllt s e i n Stilideal: „Durch Umriß und Farbe, Eigenstes und Innerstes zur Geltung" zu bringen.

IV. Literaturverzeichnis.

Zu Kleist:

Heinrich von Kleist: „Amphitryon". Ein Lustspiel nach Molière; hgb. v. Ad. H. Müller. Dresden 1807.

Heinrich von Kleist: „Amphitryon". Ein Lustspiel nach Molière; hgb. von Erich Schmidt. 1. Bd.

Heinrich von Kleist: Werke, Bd. 1—5. Im Verein mit Georg Minde-Pouet, Reinhold Steig, hgb. von Erich Schmidt. Leipzig 1904.

Richard Alewyn: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Heidelberg 1927.

Joseph Collin: Das Tragische in Treists Leben und Kunst. Zeitschrift f. Dtschkunde, 1926 Heft 12.

Meta Corssen: Kleists und Shakespeares dramatische Sprache. — Berliner Dissertation. Lüneburg 1919.

Wilhelm Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik. Ges. Schriften, 6. Bd. Leipzig.—Berlin 1924.

Ernst Edelmann: Kleists „Amphitryon" und sein Verhältnis zu Molière. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur. 25. Jahrgang 1922, S. 310 ff.

Arthur Eloesser: Heinrich von Kleists Leben, Werke und Briefe. Bd. 5. Tempel-Verlag, Leipzig.

Emil Ermatinger: Zeitstil und Persönlichkeitsstil. Grundlinien einer Stilgeschichte der neueren deutschen Dichtung, Deutsche Vierteljahrsschrift IV. 1926.

Gerhard Fricke: „Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist". Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters. In „Neue Forschungen" Arbeiten zu Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker. Berlin 1929.

Albert Fries: Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist. Berlin 1906.

Franziska Füller: „Das psychologische Problem der Frau in Kleists Dramen und Novellen". Bonner Dissertation 1921.

Heinrich W. Keim: Das Gesetz der Synthese in Kleists dramatischer Kunst. Zschf. f. Deutschkunde 1932, H. 9.

Friedrich Gundolf: „Heinrich von Kleist". Heidelberg 1927.

Wilhelm Herzog: „Heinrich von Kleist". Sein Leben und seine Werke. München 1911.

Jahrbücher der Kleistgesellschaft: Jahrgang 1921—1932.

Thomas Mann: „Amphitryon, eine Wiedereroberung". In der „Forderung des Tages". Berlin 1930.

Richard M. Meyer: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1900.

Heinrich Meyer-Benfey: Heinrich von Kleist. Göttingen 1911.
Georg Minde-Pouet: „Heinrich von Kleist". Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897.
Jakob Minor: „Studien zu Heinrich von Kleist". Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte: 1. Bamberg 1894. S. 589 ff.: „Die Sosiasszenen im Amphitryon".
Josef Stadler: Forschungsprobleme der Literatur des 19. Jahrhunderts, Euphorion 27. Bd. Stuttgart 1926.
Karl von Reinhardstoettner: „Plautus. Spätere Bearbeitungen Plautinischer Lustspiele". Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einfluß auf die späteren Literaturen. 1. Leipzig. 1886.
Walther Saupe: Das Formproblem in Kleists Penthesilea. Zschft. f. Deutschkunde 1932. H. 10.
Reinholz Staig: „Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe". Berlin und Stuttgart 1901.
Ludwig Tieck: Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften. hgb. von Ld. Tieck-Berlin 1821.
Berthold Schulze: Das Bild als Leitmotiv in den Dramen Kleists und anderer Dichter, Zschf. f. d. dtsch. Unterricht, 24 (1910), S. 308—321.
Oskar Walzel: „Das Wortkunstwerk" Leipzig 1926.
— „ —: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, Berlin 1920.
— „ —: Die künstlerische Form des Dichtwerks, Dtsch. Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin 1916.
— „ —: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Berlin-Neubabelsberg 1923.
Wilhelm Waetzoldt: „Kleists dramatischer Stil". Zeitschrift für Ästhetik. 2 (1907).
Richard Weißenfels: Über französische und antike Elemente im Stil Heinrichs von Kleist. Freiburger Dissertation 1888.
Gottfried Zeißig: Heinrich von Kleists Dramensprache. Ztschf. f. Deutschkunde 1929.

Zu Molière:

Molière: „Amphitryon". Comédie. Oeuvres de Molière VI. Paris 1881.
Molière: Oeuvres de Molière. 6 Bd. Paris 1881.
Kurt Sigmar Gutkind: Molière und das komische Drama, Halle a. Saale 1929.
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe 13. Bd. S. 147 ff.: Kleist und Molière.
Dr. Bernhard Groethuysen: „Die französische Gesellschaft". Frankreichkunde Teil 2. 1930.
Hans Heiß: „Molière", Leipzig 1929.
Ed. v. Jan: „Wege zu Molière". German.-Roman. Monatsschrift 1929. H. 11/12.

Walther Küchler: „Molière". Teubner 1929.

Eugen Lerch: Französ. Sprache und französ. Wesensart. Frankreichkunde Tl. I. Frankf. 1928.

— „ —: Hauptprobleme d. französ. Sprache. Braunschweig 1930/31.

H. Petriconi: Molières Amphitryon und „Amphitryon 38" von Jean Giraudoux. Die neueren Sprachen, Bd. 39 H. 2.

Leo Spitzer: Aufsätze zur romanischen Syntax u. Stilistik. Halle 1918.

— „ —: Die klassische Dämpfung in Racines Stil.
Archivum Romanicum 1928. P. 361—472.
Jetzt Romanische Stil- und Literaturstudien I 135 ff.

Friedrich Schurr: Barock, Klassizismus und Rokoko in d. französ. Literatur. Teubner 1928.

Karl Voßler: „Frankreichs Kultur und Sprache". Geschichte der französ. Schriftsprache von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2. Auflage, Heidelberg 1929.

Eduard Wechsler: „Esprit u. Geist". Versuch einer Wesenskunde des Deutschen u. des Französischen. Bielefeld 1927.

Lebenslauf.

Am 19. Januar 1904 wurde ich, Helene Schneider, in Darmstadt geboren. Ich besuchte von meinem 6. bis 14. Lebensjahre die dortige Mädchenmittelschule, von meinem 14. bis 20. Lebensjahr das dortige Volksschullehrerinnen-Seminar. 1924 und 1925 legte ich hier die Staatsprüfungen für Volksschullehrerinnen ab. Im Frühjahr 1925 unterzog ich mich der Reifeergänzungsprüfung in Latein und Englisch am Realgymnasium zu Darmstadt. Vom Februar 1924 bis November 1925 hospitierte ich als Schulamtsanwärterin an der Kyritzschule zu Darmstadt. Von November 1925 bis April 1927 war ich als Bürogehilfin an der Landesversicherungsanstalt in Darmstadt tätig. Das Studium der neueren Sprachen begann ich im Sommer 1927 an der Universität zu Frankfurt/M. Hier besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Schultz, Naumann, Sommerfeld, Curtis, Friedwagner und Lommatzsch. Vom Sommersemester 1929 bis zum Wintersemester 1931 setzte ich mein Studium an der Universität zu Gießen fort. Hier nahm ich an den Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Götze, Viëtor, Fischer und Glaser teil. Während der Sommerferien 1929 und 1930 besuchte ich zwei Ferienkurse für ausländische Studenten an der französischen Universität in Clermont-Ferrand. Im Sommer 1931 legte ich in Gießen die wissenschaftliche Staatsprüfung für das höhere Lehramt in den Fächern Deutsch, Französisch, Englisch ab und war als Studien-Referendarin von Herbst 1931 bis 15. August 1933 an der Viktoriaschule (Studienanstalt) zu Darmstadt tätig. Am 24. August 1933 legte ich hier die Assessorenprüfung für das höhere Lehramt ab. Seit 16. August 1933 bin ich an der Realschule zu Rüsselsheim a. M. tätig.